العميد في الحجاز!

●● *وثيقة أو نص من آثار الدكتور طه حسين رحمه الله، ألقاه في حفل الأساتذة المصريين بمكة المكرمة، وكان سمو وزير المعارف الأمير - الملك فهد - حاضراً هذا الملتقى، وقد نشرت في الجزء «3» م «1» من علامات الصادر بتاريخ شهر شعبان 1412هـ، الموافق مارس 1992م موضوعاً عنوانه: «العميد في الحجاز، وهو موضوع ألقيته في مهرجان طه حسين السنوي في المنيا.. وكنت أود أن ألم كل كلمات الأستاذ العميد واحتفالات تكريمه في جدة ومكة ورفاقه من مصر والدول العربية، وكان العميد يومها رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وكان رئيس وفد مصر الأستاذ أمين الخولي زوج بنت الشاطئ رحمهم الله، وكانت أياماً مشهودة بلغت تسعة، في مهرجان أدبي تاريخي كبير، وكان الطلعة من مثقفي بلادنا مشاركين فيه، وسر الأستاذ العميد والمؤتمرين بما شاهدوا وما سمعوا خلال تلك الأيام الاحتفالية الكبيرة، التي بدأت في جدة، في فندق قصر الكندرة، ثم في مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة، وفي أم القرى.. أما في المدينة، فلم يمكث الوفد سوى بياض يوم واحد، تجوّل في معالمها وآثارها، وزار المسجد النبوي، وسلم على رسول الله ﷺ وصاحبيه رضوان الله عليهما.*

رئيس التحرير

خطاب سيادة الدكتور طه حسين
في حفل الأساتذة المصريين

سيدي صاحب السمو:

شكر الله لك ولمن تكلفوا معك من زملائك وأعوانك ولأعضاء لجنة الثقافة للجامعة العربية والذين تفضلوا فاستجابوا لهذه الدعوة الكريمة. شكر الله لكم جميعاً ما بذلتم من جهد وما احتملتم من عناء، في الاستجابة لهذه الدعوة أولاً وفي الاستماع لهذا الكلام الكثير ثانياً. ولا تخف عليَّ يا صاحب السمو فقد عودني المصريون وعودتهم أن يكون الأمر بيننا مختلفاً. يحسنون إليَّ وأعنف بهم. ويكرمونني ولا أتحرج من أن أشق عليهم. ومعذرة إليك يا صاحب السمو. ومعذرة إلى الذين تفضلوا فاستجابوا هذه الدعوة من الزملاء والزائرين، معذرة إليكم جميعاً عن هؤلاء المواطنين الذين أخطأوا موضع التكريم ووجهوا إلى غير من كان ينبغي أن يوجه إليه، فهم معشري وعشيرتي يلقونني وألقاهم ويكون بيني وبينهم خصومات ووفاق، يحسن بعضنا ببعض ويشق بعضنا على بعض، ومجال القول بيننا في مصر متسع لا يتعرض للضيق، فأما هنا وسمو الأمير فهد بيننا وهو يبذل ما يبذل من جهد وهو يحيي عقولاً بعد مواتها، وهو يرد إلى أمة مجيدة سابق مجدها وهو يؤهلها ليعود النور مرة أخرى فيشرق منها كما أشرق في الزمان الأول، فقد كان ينبغي أن يكون التكريم له أولاً ولنا بعد ذلك، فأنت يا سمو الأمير أقولها مخلصاً أشد الإخلاص صادقاً أعمق الصدق، أحق بالتكريم والإجلال والشكر من هذا الذي كرمه المصريون وما أكثر من كرموه في مصر، فاسمح لي مشكوراً وتفضل فأذن لي *مرة أخرى في أن أهدي إليك كل هذا الثناء الذي تفضل به هؤلاء* السادة فأهدوه إليَّ. واسمح لي بعد ذلك أن أقدم أعمق الإخلاص

وأصدق التحية وأجمل الشكر إلى حضرة صاحب الجلالة الملك ثم إليك ثم إلى أسرتكم كلها ثم إلى هذا الشعب الكريم العزيز.

أما بعد فإني لم أفرغ بعد من عتاب الزملاء والمواطنين من المصريين، فقد أكثروا واشتطوا وأسرفوا على أنفسهم وعلى الناس حتى ذكروني ببيتين قديمين أرجو أن لا يصدقا عليهم:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة   قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يفاخرون بها مذ كان أولهم   يالـلرجال لشعر غير مسؤوم

دعوا أخاكم هذا الضعيف وما أقدم إليكم من خير قليل واصنعوا خيراً مما صنع، وأخطر مما صنع وأريحوه من إطالة الثناء لأنها تخذله وتشعره بأنه يسمع ما ليس له الحق فيه.

سيدي صاحب السمو:

معذرة إليك مرة أخرى فنحن المصريين قوم فينا من العرب خصال، وأخشى أن تكون قد سبقت إلينا خصال من قوم سكنوا هذا البلد الأمين في عصر مضى، وكانوا يوصفون بالكبرياء وربما وصفوا بالغرور أحياناً وهم آل مخزوم، أخشى أن يكون شيء من ذلك قد مسنا فنحن نتحدث بما فعل طه وما قال طه وما فعل فلان وما قال فلان من مواطنينا، والخير كل الخير أن نرى ما يفعل غيرنا وما فعل غيرنا وما يقدمون وما قدموا إلى الحضارة والعلم وإلى الشعوب من مكارم ومآثر لا يقال إليها بحال من الأحوال شيء مما جهدنا فيه وبذلنا فيه أعمارنا. ومهما يكن من شيء فالأمير أعزه الله أعظم كرماً وأرضى نفساً وأسمح قلباً من أن يخلي بيني وبين هذا المضي في اللوم العنيف، وهو أعلم الناس بأن اللئيم وحده هو الذي يجزي الإحسان بالإساءة، وبأن الشرير وحده هو الذي يأبى كرامة المكرمين، وما أشك في أن سموه يأبى عليّ ويأبى لي ما يأبى للناس جميعاً أن أكون لئيماً أو شريراً، فهو يأذن لي إذاً في أن أعود بعد إلى هذا اللوم الشديد العنيف فأهدي إلى هؤلاء الإخوان من المواطنين أصدق تحيتي

وأخلص شكري، وأؤكد لهم أنهم قالوا فأسرفوا عليَّ وعلى أنفسهم، ولكن نيتهم كانت خالصة وقد قال محمد ﷺ، وما أحب إلينا جميعاً أن نذكر محمداً في هذا المكان، وما أحب إلينا أن نطلب إلى الله عز وجل أن يصلي عليه وعلى آله وصحبه أجمعين.. ويسلم تسليماً كثيراً. وقد قال ﴿إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى﴾ وهؤلاء المواطنون قد نووا خيراً وقالوا خيراً، فليعف صاحب السمو فهم قد أخطأوا فوجهوا الثناء إلى غير مذهبه وقالوا المديح في غير أهله، وليأذن لي برغم هذا كله أن أكرر لهم شكري وثنائي وتحيتي واعتذاري، إذا لم أستطع ولن أستطيع أن أرد إليهم بعض ما أنا مدين لهم به من الشكر. والأمر بينهم وبيني لا ينبغي أن يقف عند تعارض الثناء والشكر، فإنهم يعلمون أني لا أرضى ذلك ولا أحبه، وأني لا أقف في موقف ولا أقوم مقاماً إلا أثقلت فيه على السامعين، فليقبلوا مني حديثاً ما أظنهم يضيقون به، وليذكروا أنهم هنا في البلاد يمثلون وطنهم ويمثلون حب وطنهم لهذه البلاد، ويمثلون استجابة وطنهم لداعي العروبة كلما دعت، ويمثلون حرص تلك البلاد على أن لا تؤثر نفسها بشيء، وعلى أن لا تستعلي في الأرض، وعلى ألا تعيش وحيدة معتزلة، وإنما هي تشعر بالعزة... إن عز إخوانها، وتشعر بالثقافة والعلم، إن تثقف إخوانها وتعلموا، تشعر بذلك مخلصة صادقة، شعرت به دائماً منذ أقدم العصور، لم تقصر في أداء واجبها هذا للإنسانية، في وقت من الأوقات، وهي لا تفعل هذا تفضلاً ولا تطاولاً، ولكنها تراه الحق كل الحق، وتؤمن فيما بينها وبين نفسها بأنها لم توجد لتعيش لنفسها، وإنما وجدت لتعيش لجيرانها وإخوانها وللإنسانية.. فيجب أن يستحضروا هذا كله في نفوسهم دائماً، وأن يذكروا أنهم هنا ضيف كريم لقوم كرام، وأن هؤلاء الذين يضيفونهم يمنحونهم من حسن التضييف، ومن كريم اللقاء ومن حسن الرعاية والعناية ما لا يستطيعون له شكراً ولا مكافأة، مهما يبذلوا من جهد ومهما يتكلفوا من مشقة ومهما يحتملوا من عناء، يجب أن يقدروا هذا كله وأن يقدروا كذلك أن وطنيتهم تفرض عليهم أن يضحوا بأنفسهم في سبيل وطنهم، وأن وطنهم لا يحده حدوده تلك الجغرافية منذ الآن

وإنما تحده الحدود التي تحد بلاد العرب في جميع أقطار الأرض. ويجب أن يقدروا كذلك أنهم في هذه البلاد ليسوا رسل وطنهم وحده ولكنهم قبل كل شيء وفوق كل شيء رسل الإسلام الذي حمَّلهم أمانة الخير فاحتملوها. ويجب عليهم أن يحملوها كراماً ويجب عليهم أن يؤدوا هذه الأمانة إلى أهلها فالله يأمر الناس بأن يؤدوا الأمانات وأداء الأمانة إلى أهلها؛ التي حملهم إياها إلى هذا الوطن خاصة، هو أن يقدروا دائماً أن إخلاصهم في حب هذا الوطن وجهدهم في خدمته وفناءهم في ترقيته والمشاركة فيها مخلصين، إنما هو إخلاص لله قبل كل شيء، فهي أرض الله فيها أشرق نور الله، ومنها انبعث هذا النور فهدى أوطاننا جميعاً إلي الحق وسلك بها سبيل الخير. وأيسر ما يجب علينا أن نؤدي إليها بعض ما يمكن أن نؤديه من حق. لا نذكر أنفسنا ولا نذكر أوطاننا وإنما نذكر حق الله علينا من أجل هذه البلاد، وفي هذه البلاد ونؤدي هذا الحق كاملاً ما وجدنا إلى ذلك سبيلاً، وإني لسعيد بهذه الفرصة التي تتيح لي أن أتحدث إلى إخواني من المصريين ومن العرب في هذا البلد الأمين المقدس، وأن أعطيهم العهد على نفسي أن لا أني مهما تكن الظروف في أداء الحق لهذا البلد الكريم العزيز، مهما يكن ومهما تكن الظروف ومهما تكن النتائج، لا يحد قوتي وبذلي في هذا إلا الطاقة، والله عز وجل لا يكلف نفساً إلا وسعها.

أيها الأصدقاء:

لكم أعمق شكري وأخلص تحيتي ومودتي. ومعذرة إن لم أمض في الحديث إلى أبعد من هذا، فقد شققتم على سمو الأمير وأعوانه وزملائه، ما أريد أن أضيف إلى هذه المشقة مشقة أخرى. وأنا بعد أحيي صاحب السمو وأرجوه أن يتفضل فيرفع تحيتنا جميعاً ودعاءنا الحار جميعاً إلى حضرة صاحب الجلالة الملك أيده الله وأعز ملكه.

❁❁❁

بلاغة المجادلة

حسن النعمي

1. بين الممكن ونقيضه تكون المجادلة دلالة على نسق من الاختلاف الذي يستدعي بالضرورة صراعاً سيميائياً بين طرفين. فالمجادلة خطاب يستحضر كل إمكانيات اللغة بمعناها السيميائي حيث يصبح البعد اللفظي والبصري والإشاري وسائط متاحة لأهل الجدل. ومن الضروري أن نقرر أن لغة الجدل ليست الكلمة، منطوقة أو مكتوبة فحسب، بل هناك الصورة متحركة أو ثابته، والإيماءة الجسدية مسرحية أو غير مسرحية. وبالتأكيد فإن كيفية استخدام هذه الوسائط يحدد بلاغة المجادلة. فهي بلاغة غير تلقائية، بل إنها بلاغة مكتسبة تنمو وفقاً لفضاءات ثقافية متباينة. فالمجادلة وجه من وجوه التباين الثقافي والتمايز الديني والاجتماعي بين الفئات الاجتماعية. وهي ضرورة إنسانية حيث تمثل المجادلة صوتين كلاهما يدعي امتلاك الحقيقة، غير أن الصوت المرشح للسيادة هو الصوت الذي يمتلك بلاغة الخطاب مع حجج محملة بدلالات دينية أو ثقافية أو اجتماعية تصل بالخطاب إلى أعلى درجات الحسم.

يحدث الجدل بين الفئات الاجتماعية المختلفة لأسباب متعددة، يحدث بين الرجل والآخر، ويحدث بين المرأة والأخرى، لكنه عندما يحدث بين رجل وامرأة فإنه يصبح جدلاً مرتبط النسب بوجودية العلاقة بين الرجل والمرأة، مرتبط النسب بأسباب ثقافية واجتماعية وتاريخية عميقة الحضور في الوجدان العام. ومع أن الرجل في ثقافتنا هو صاحب الصوت الأعلى، وسلطان اللغة وسيد الجدل، فإن تاريخنا الثقافي يورد مناسبات متعددة وقفت فيها المرأة مجادلة للرجل من أجل كينونتها الوجودية والاجتماعية. ولعل أبرز مظاهر الجدل بين المرأة والرجل تظهر بوضوح في

سياقات سردية متعددة، واقعية ومتخيلة، حيث حفلت كتب التراث العربي بتسجيل كثير من المظاهر السردية التي تقف فيها المرأة مجادلة للرجل، ليس بوصفها أنثى فحسب، بل بوصفها إنساناً له كامل الأهلية المعتبرة شرعاً ووجوداً. وتتنوع مرويات التراث السردي سواء في بعدها السياسي أو الديني أو الاجتماعي، غير أن معظمها يتمحور حول بحث المرأة عن كينونتها وحضورها الاجتماعي في مقابل كينونة الرجل وحضوره، حيث تكون المجادلة في هذه المرويات السردية هي سبيل المرأة إلى تأكيد ذاتها أو التأكيد على حق من حقوقها. فتقدم هذه النصوص المرأة مجادلة للرجل لغة بلغة، وحجة بحجة، وصوتاً بصوت، والأهم خطاباً بخطاب. وقد صنف أحد الباحثين الحكايات التي تظهر فيها المرأة فاعلة وبطلة إلى ثلاثة أصناف، أحدهما تملك فيه المرأة زمام المواجهة «حيث يجري تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكر»[1]. فالمرأة في هذه النصوص لها صوت عالي النبرة، ولغة تمرست بالجدل بوصفه وسيلة لتأكيد حضورها. وإذا كان الرجل هو المسيطر في خطابه وثقافته من خلال الكثير من المصادر التراثية، فإن هناك كتباً تخصصت في إبراز حضور المرأة في السياق الثقافي العام، منها على سبيل المثال، كتاب *بلاغات النساء* لابن طيفور[2]، و*أخبار النساء* وكتاب *الأذكياء* لابن الجوزي[3]، و*طبائع النساء* لابن عبدربه[4]، وكتاب *النساء في عيون الأخبار* لابن قتيبة[5]، و*أخبار الوافدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان*[6]. وهناك طائفة من كتب المعاصرين التي تُعد نقلاً عن كتب التراث، مثل كتاب *أخبار النساء في الأغاني*[7]، و*أخبار النساء في العقد الفريد*[8]، و*الأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري*[9]، و*أحلى طرائف ونوادر الجواري والنساء*[10]، و*نساء ذكيات جداً*[11]، و*نساء قلن لمعاوية لا*[12]، و*قطوف الرياحين*[13]، و*بطولة نساء العرب*[14]، وغيرها. كما تظهر أخبار النساء منتشرة في كثير من كتب التراث الأصول منها والفروع على السواء. وتُظهر المرويات السردية في هذه الكتب التباين بين خطاب المرأة وخطاب الرجل، وهو تباين أفرزته الثقافة سواء في مستواها الواقعي أو في مستواها التخييلي.

إن ظهور هذا النمط من التأليف يسترعي الانتباه بقوة، ويحرض على التساؤل عن دلالة هذا التراكم النصوصي حول أخبار النساء وطرائفهن. فهل تخصيص النساء بنصوص تعكس وجهة نظرهن محاولة لإخراجهن من هامش الثقافة إلى متنها؟ إن معظم هذه النصوص تكرس صورة نسائية على قدر من المخالفة لواقع المرأة التي تبدو فيها هامشية الحضور[15]، مسلمة بأبوية الرجل وسلطته[16]. فقد ظهرت المرأة في كثير من هذه النصوص مالكة لناصية نفسها، بليغة في حجتها، جامحة في حضورها، واعية بمأزق العلاقة مع الرجل. وليس هناك من فرق بين نصوص واقعية أو متخيلة، فهي جميعها تسعى إلى الإعلاء من صورة المرأة في مقابل صورة الرجل، سواء كان النص واقعياً مثل المرأة التي جادلت عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عدم جواز تحديد صداق المرأة[17]، أو متخيلاً، مثل ألف ليلة وليلة حيث تجادل شهرزاد بالسرد من أجل حماية المرأة من تسلط شهريار. كلا المرأتين، الواقعية والمتخيلة، تنجحان في كسب اعتراف الرجل. فعمر يقر لها بالصواب، وشهريار يجنح من القتل إلى التسامح، وذلك بفعل بلاغة الخطاب وبيان الحجة. فالمرأة في هذه النصوص تحمل رسالة إنسانية تعيد بها التوازن بين قطبي المعادلة.

ولمقاربة الدرس وتقديم النموذج والاكتفاء به لبيان جدل المرأة من أجل حقها الاجتماعي والسياسي والوجودي سنعمد إلى انتقاء ثلاثة نصوص سردية تراثية تبرز بشكل جلي خطاب المجادلة في سياقه السردي حيث تكون المرأة طرفاً موضوعياً في مقابل الرجل. هذه النصوص هي على التوالي: نص (هند بنت النعمان والحجاج بن يوسف الثقفي)[18] ونص (كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي)[19]، وأخيراً نص (قصة دارمية الحَجونية مع معاوية بن أبي سفيان)[20]. وهذه النصوص ستكون مجال قراءة تحليلية تأويلية تعتمد الربط بين الخطابات اللغوية والتاريخية والاجتماعية بحثاً عن وعي أكبر في سياقات هذه النصوص. فالمرجو من استقراء هذه النصوص وتحليل خطاباتها هو الكشف عن سردية المجادلة فيها وعمق دلالاتها.

وقبل البدء في استقراء هذه النصوص سنقرأ خطاب المجادلة بوصفه لغة، ثم نقرأ المجادلة بوصفها سرداً، وأخير نستعرض تاريخ المرأة مع الجدل في السياق النصوصي. وضرورة هذه المقدمات تكمن في ما ستمنحه من خلفية معرفية حول ظاهرة جدل المرأة في الثقافة العربية، وأيضاً ما ستسهم به من ربط منطقي لهذه النصوص بالخطابات الأخرى سواء ما كان منها سياسياً أو اجتماعياً أو تاريخياً. كما أنها ستبين أن النصوص الثلاثة، التي تقوم عليها الدراسة في استقراء وضعية المرأة في السياق الثقافي الواقعي والمتخيل، ما هي إلا جزء من تراكم نصوصي حول المرأة.

1/1 المجادلة: تعريفات أولية

قدمت معاجم اللغة شرحاً متنوعاً لمصطلح المجادلة يبدأ من الجذر وينتهي بالمعنى المجازي للكلمة. ورد في لسان العرب أن من معاني الجذر (ج د ل): الجدل شدة الفتل، وجدل الشئ أحكم فتله. والجَدْل والجِدِل: كل عظيم موفر كما هو لا يُكسر ولا يختلط به غيره. والجَدْل هو الصرع، وجدله صرعه على الجدالة وهي الأرض الصلبة لشدتها. والجدل: اللدد في الخصومة والقدرة عليها. والمجادلة هي المناظرة والخصومة ومقابلة الحجة بالحجة. وفي الحديث ما أوتي الجدل قوم إلا ضلوا؛ والمراد الجدل على الباطل. أما طلب المغالبة به لإظهار الحق فإن ذلك محمود لقوله تعالى: ﴿وجادلهم بالتي هي أحسن﴾[21]. والجدل عند ابن فارس هو من باب استحكام الشئ في استرسال يكون فيه، امتداد الخصومة ومراجعة الكلام[22].

وهذه المعاني وغيرها تكشف حالة من التجسيد لصراع بين عقلين ينتميان إلى تصورات متباينة. وهو صراع يتجاوز شكله اللغوي ليبقى الأهم وهو المبدأ الذي تسعى اللغة إلى كشف أبعاده. وإذا كان حسم الصراع أو تجميده يتم عبر مظهر اللغة، فإن إيديولوجية اللغة[23] وما تختزنه من مواقف هو الأمر المهم في قضية المجادلة. فالجدل بلغة غير بليغة لا يؤدي

إلى سمو المنطق وجلاء الغاية ووضوح التصور، بل إن المجادلة البليغة تقتضي أن تكون بليغة في بيانها، وحجتها، ومصداقيتها. إن ما يبهت العقول ويحملها على الإذعان ليس أكثر من توظيف العبارة بوعي يكشف أهمية المجادلة في تحقيق كسب ذاتي أو موضوعي. إذن فقضية المجادلة هي قضية موقف بالدرجة الأولى تؤدي اللغة فيه دور الإبلاغ والتأكيد. ونحن نتحدث عن اللغة ليس بوصفها المنطوق فحسب، بل المكتوب من ناحية والإشاري من ناحية أخرى. فالخطاب العلاماتي مثلاً، كالمسرح والسينما، يأتي في مقدمة الوسائل التي تختزل المنطوق والمكتوب لتضيف إليه وسائط أخرى تسهم في تعميق سلطة الجدل. فالصورة لها بلاغتها التي تبلغ من التأثير حداً خطيراً. ولنا أن ننظر إلى الصورة السينمائية عندما تعيد صياغة التاريخ، فهي تقدم التاريخ بصورة ذاتية انتقائية تظهر إيديولوجية الخطاب الذي يكمن خلف الصورة. فإبراز روح التسامح للإسلام، مثلاً، في فيلم الرسالة، وهو فيلم موجه في الأصل إلى الغرب، يعمد فيه المخرج[24] إلى إبراز إنسانية الإسلام والاهتمام بحقوق الإنسان، وبحضور المرأة المسلمة في السياق الفكري والاجتماعي في المجتمع الإسلامي. وهذه من القضايا الرئيسة، التي يثيرها الغرب في مجادلته للخطاب الإسلامي، والتي أراد صانع الفيلم من خلالها بيان إنسانية الإسلام وعالميته.

معلوم بالضرورة أن اللغة مفتاح الجدل، بل إنها مظهر أولي لا غنى عنه للدخول في حالة المجادلة. غير أن المجادلة تحتاج إلى سياق تتبلور من خلاله لتتشكل خلفيتها النفسية والاجتماعية. فالسياق الذي تجري فيه المجادلة على درجة من الأهمية. ولذلك يمكن النظر للمجادلة على أنها حالة مسرحية تكتمل عناصرها بتكامل توزيع الأدوار وتعدد الفعل المشهدي. فالمجادلة تكتسب حضورها من درامية الموقف الذي تتبلور فيه. فهي نسق من الأقوال والأفعال المتباينة فيما تمثله من أفكار ومواقف سياسية أو اجتماعية أو فلسفية.

2/1 المجادلة بالسرد

يسعى السرد بما له من لغة ووصف ومواقف وحركة زمنية إلى بناء عوالم افتراضية نختبر فيها مواقفنا التي قد نعجز أن نبوح بها في سياقات أخرى. وتكتسب لغة الجدل السردية حضوراً مؤثراً بكونها غير تقريرية، ولذلك تجيء متناغمة مع الحدث. فحضورها في سياق الحكي يأتي تارة حوارياً حيث يكون الحوار مدخلاً لاستجلاء مواقف وتصرفات الشخوص، وتأتي تارة وصفاً لمظهر السرد حيث يمثل الوصف روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية[25]. وإذا كان الوصف معني باستجلاء حقيقة الأشياء في حالتها الثابته، فإن حركة السرد الزمنية، التي يمكن التعبير عنها بالحدث، تهتم برصد تواليات الأفعال. من هنا تجئ أهمية ظهور الجدل في السرد حيث يخرج الجدل من حالة التجريد الفكري إلى حالة إعادة تمثيل الواقع. فالجدل يكتسب حيوية في قوالب السرد تجعله أكثر قدرة على التأثير والنفاذ إلى غاياته من خلال استفادته من وسائط السرد من وصف وتشخيص وتأسيس مرجعيات زمانية ومكانية وتنويع اللغة سواء في الحوار أو الوصف.

والمجادلة بالسرد ظهرت في القرآن بشكل أساسي حيث اتخذ القرآن القصة منهجاً من مناهج الجدل[26] من أجل الإقناع والتأثير وبيان الأدلة على بطلان مزاعم المشركين[27]. وقد وجد القرآن في القصة مدخلاً لضرب المثل والقياس والاستدلال وإبراز النتائج المترتبة على أفعال العباد. ومن القصص القرآني ما هو سرد لأحداث مضت لبيان ما آلت إليه الأمم السابقة، ومنها ما هو تقرير لوقائع حاضرة، أو استشراف لأمور مستقبلية. واستخدام القرآن للقصص في أغراض الجدل المتنوعة يُعد سابقة مهمة في تصور الفعل الذي يمكن أن يحدثه السرد في بلورة المفاهيم الفكرية. كما أن السرد بأساليبه المتعددة، سواء ما كان منها وصفياً أو تحليلياً، أو إيحائياً، يساعد على تقريب المفاهيم وتقبلها أكثر من المجاهرة بالأفكار وإيراد الحجج مجردة من عوامل التأثير البليغة.

2. المجادلة بالسرد

تكشف أدبيات الجدل في تراثنا علاقة عضوية بين المرأة والجدل من حيث قدرة المرأة على تحقيق مبتغاها عندما تجادل. فعبر تاريخ المرأة مع الجدل برزت مواقف جادلت فيها المرأة، فظهرت فيها موفقة، بل ومنتصرة لسياقها. غير أن نصوص الجدل التراثية، سردية وغيرها، والتي اهتمت بشأن المرأة، عكست اطراداً، أوما يشبه الاطراد، في انتصار المرأة سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. وبتدقيق النظر في بنية هذه النصوص نلمس توأمة مهمة بين كون المرأة على حق فيما تجادل فيه وبين كونها بليغة في عرض حججها. فكونها على حق لا يعني الاطمئنان إلى سهولة كسبها لهذا الحق، فالحجة الموضوعية قد تكون دليلاً في ذاتها، لكنها ليست بالقدر ذاته في تصور الآخرين. كما أن اتصاف المرأة بالبلاغة لا يمكن أيضاً أن يكون مبرراً للتسليم بسهولة حيازتها لما تريد من غير إقامة حجة تكشف جلاء موقفها. فالتوأمة بين الحق والبلاغة بدت أمراً بيناً في جدل المرأة.

1/2 ولعل نص أبي حمزة الضبي وامرأته من أوائل الشواهد السردية التي ترد عند النظر في مجادلة المرأة من أجل بيان حقها. وملخصه أن أبا حمزة استاء من كون زوجته لا تلد إلا الإناث، فهجرها. ومر ذات يوم فإذا هو يسمعها تنشد:

ما لأبي حمزة لا يأتينا	يظل في البيت الذي يلينا
غضبان أن لا نلد البنينا	تالله ما ذلك في أيدينا
إنما نأخذ ما أعطينا	ونحن كالأرض لزارعينا

ننبتُ ما زرعوه فينا

فيعود راضياً بواقع الحال مقَبِّلاً رأس زوجته وابنته[28].

إنه نص يكشف كيف أن الثقافة تقف إلى جانب الرجل حتى عندما يتعلق الأمر بحق طبيعي للمرأة، بل إن الثقافة ذاتها تغض الطرف عن

سلوك الرجل، وتتواطأ معه في تأكيد وجاهة موقفه[29]. فالثقافة تدينها لكونها لا تلد إلا الإناث. بينما تتعاطف مع الرجل في موقفه من زوجته. إن هجره لزوجته بسبب عدم إنجاب الذكور أمر متغلغل في وجدان الثقافة العربية حتى اليوم. وهو ما يمنح مثل هذا النص صفة الديمومة والشمولية.

ينجح النص في ترتيب انتصار سردي لامرأة أبي حمزة ليس على زوجها فحسب، بل على ثقافة تؤمن بأهمية الذكور على الإناث حيث تحدث القرآن عن تطرف بعضهم في وأد الأنثى مخافة ما قد تجلبه من العار لأهلها[30]. ورغم إمكانية حدوث حكاية امرأة أبي حمزة فإنها الاستثناء الذي يبقى دلالة على ظاهرة أكبر. فالمخيال العام يحكي عادة من الطرائف أكثر مما يقص عن سياقات متواترة. إن هذا النص الذي يُظهر تسامح الرجل يصبح جديراً بالنظر إليه على أنه سياق سردي أكثر منه سياقاً واقعياً. غير أن المتتبع لظاهرة علاقة المرأة بالرجل سيجد طيفاً عريضاً من التنويعات الحكائية التي تتعدد فيها القضايا وترد فيها المرويات في سياقات مختلفة، وكلها تسعى إلى منح المرأة انتصاراً سردياً، أو لعلها المرويات السردية التي تحاول أن تمد المرأة بقدرتها على المواجهة والمقاومة وإظهار الندية للرجل. إن التميز الذي يمكن أن نلمسه في نص امرأة أبي حمزة هو في بيان قدرة المرأة على المجادلة بالعقل والعاطفة معاً. امرأة أبي حمزة تلاعب طفلتها حيث تبوح برسالتها التي لا ينقطع صداها إلى يومنا هذا:

ما لأبي حمزة لا يأتينا ...

ويظهر الجدل بالسرد هنا بوصفه مدخلاً لحوارية منقطعة مع الآخر. فالنص يضع امرأة أبي حمزة في دائرة مغلقة ليس هناك من طرف آخر للحوار فيها. غير أن علاقة الأمومة الحاضرة تستدعي الأبوة المفقودة للطفلة لأسباب ليس للأم وطفلتها دخل فيها. فاتحاد الأمومة والأبوة مشروع حوارية فعال لتأكيد صلة الأبناء بالعالم، بل وتأكيد لقيم التعامل

مع الآخر. فانقطاع الصلة بين هذين العالمين هو تجسيد لغياب الحوارية بمفهومها الاجتماعي والإنساني. فالرجل يتعامل مع المرأة وفق تقليد ثقافي يجسد القطيعة ويضخم المسكوت عنه من العيب والخوف من عار الأنثى. ولذلك، فالنص يؤسس جدله هنا على ضرورة إعادة العلاقة وفتح صيغة حوارية جديدة تتمثل في الطفلة التي تُعد نواة لمستقبل واعد بالتواصل بين الرجل والمرأة. ومن المؤكد أن في أذهاننا عند قراءة هذه الحكاية فكرة النموذج كما طرحها العالم النفسي يانغ الذي يرى أن خبراتنا هي تراكم جمعي لنص يتشكل على مدى أجيال متلاحقة .31 فهو نص، مع أنه يعيش خارج نسقه الزماني والمكاني، فإنه مرتبط الصلة بموتيف (motif) أو موضوعة تحدد نسق التفكير العام وتجعله متكرر الحدوث ليس في التفاصيل الدقيقة، بل في عمومية الدلالة[32]. ففكرة تفضيل الذكور على الإناث، وتحميل المرأة مسؤولية ذلك ترسخت بوصفها مفردة اجتماعية تتغير فقط في شكلها، لكنها تبقى في دلالتها ثابتة.

يبدأ النص بفعل المرأة بوصفها العنصر الفاعل في سياق الحكي. فهي التي تثير الإشكالية، وهي التي تستخدم بلاغة الفكر واللغة من أجل بيان قضيتها. فبلغة شعرية يسيرة تعبر امرأة أبي حمزة عن العلاقة المفقودة بين الزوج والزوجة، موجهة إدانتها للثقافة التي تعتقد بمسؤولية المرأة في تحديد جنس وليدها. إن النص يذهب بعيداً في منح امرأة أبي حمزة حقها المسلوب منها، حيث يضع ترتيباً سردياً يبدو اعتباطياً، لكنه كاف لبلوغ النص غايته:

«ولبغض البنات هجر أبو حمزة الضبي خيمة امرأته، وكان يقيل ويبيت عند جيران له، حين ولدت امرأته بنتاً، فمر يوماً بخبائها وإذا هي ترقصها وتقول: ما لأبي حمزة لا يأتينا ... فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبّل رأس امرأته وابنتها»[33].

إن منطق امرأة أبي حمزة ولغتها واتحادها مع سياق الحكاية يصنع جدلاً يبلغ تأثيره حد تغيير قناعة ثقافية راسخة تجاه المرأة، حيث يقر الرجل بحقها وسلامة حجتها.

2/2 وتقف خولة بنت ثعلبة على أشهر الأقوال، أبرز مواقف الجدل حيث نزل القرآن مؤيداً لحججها. قال تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما إن الله سميع بصير﴾[34]. وأمر خولة أن زوجها أوس بن الصامت ظاهرها في غضب منه. فأتت إلى الرسول ﷺ تلتمس حلاً لمشكلتها حيث أظهرت إنسانية العلاقة بينها وبين زوجها بقولها: «أشكو إلى الله فاقتي ووحدتي ووحشتي وفراق زوجي وابن عمي وقد نفضت له بطني». فيقول لها الرسول ﷺ: «حرمت عليه». فمازالت تراجعه ويراجعها حتى نزلت الآية. بل إنه روي أنها قالت: «يا رسول الله، قد نسخ الله سنن الجاهلية وإن زوجي ظاهر مني»؛ فقال الرسول ﷺ: «ما أوحي إلي في هذا شيء». فقالت: «يا رسول الله، أوحي إليك في كل شيء وطُوي عنك هذا»؟! فقال: «هو ما قلت لك». فقالت: «إلى الله أشكو لا إلى رسوله». فأنزل الله تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها ....﴾ الآية[35].

خولة هنا تجادل رسول الله في أمر تراه حقاً لها. غير أن مجادلتها تفصح عن حججها بخطاب تكمن بلاغته في بعده الإنساني. فهي لم تشتك لمجرد الشكوى، ولم تجادل لمجرد المجادلة، بل إنها سعت إلى بيان حاجتها النفسية والمادية لزوجها. فهي تشكو الفاقة والوحدة وفراق الزوج. وهي لم تكتف بهذه الحجج، بل إنها سعت إلى بيان أنها أدت رسالتها المنوطة بها حيث سمت بتعبيرها عن الإنجاب بأبلغ عبارة: «وقد نفضت له بطني». هنا تؤكد حرصها على استمرار العلاقة مع زوجها التي بدت على وشك الانقطاع بسبب ظهاره في لحظة غضب. لكن الرسول لا يقبل حججها، ليس لأنه لا يشاء، بل لأن الأمر منوط بالتشريع الذي لا بد أن يأمر به الله سبحانه وتعالى. وهنا يأتي أمر الله في الاستماع إلى حجتها وقبولها، وهو ما ترتب عليه حكم الظهار كما في سورة المجادلة.

إن سبب نزول هذه الآية أمر مهم في فهم طبيعة المنحى القصصي الذي أوردته كتب التفسير، حيث اختلفت في اسم المرأة، أهي خولة بنت ثعلبة، أم خولة بنت خويلد، أم خولة بنت الحكم، أم جميلة. كما اهتمت

كتب التفسير بذكر سبب الظهار الذي ظاهر به أوس بن الصامت زوجته. فتذهب بعض الروايات إلى أن أوس أرادها فرفضت، فغضب عليها مع ما به من لمم، فظاهرها. الاختلاف في ترتيب الحوادث واسماء من يصنعها أمر مقبول في سياق المرويات السردية، بل إنه يعزز صلته بالواقع الذي تبلورت فيه ظاهرة المرويات السردية التي تعتمد المشافهة في الرواية. إن الأمر الأكيد أن مرويات سبب النزول مقدمة واقعية لنزول الآية. غير أن أمر تدوينها ووضعها في سياق يؤدي إلى فهم الآية أمر لاحق من غير شك. ومهما يكن فإن جدال خولة مع رسول الله في أمر يخصها، تجاوزها إلى كل النساء. وغدا جدالها مرافعة موضوعية من أجل الحفاظ على حقها. إن خولة هنا تسعى إلى الحفاظ على كيانها الاجتماعي والأسري في لحظة بدت فيه موشكة على فقدان كل شئ، لكن القرآن يكافؤها على حرصها على القيمة الاجتماعية والإنسانية لحياتها. فخولة هنا تنتصر بالحق وبلاغة التعبير التي تبدو سمة من سمات مكاسب المرأة في محاوراتها.

3/2 ويقع جدل المرأة أمام مقالة عمر بن الخطاب ﷺ في موضوع صداق النساء في السياق نفسه:

«قال عمر بن الخطاب لا تزيدوا في مهر النساء على أربعين أوقية، وإن كانت بنت ذي الغصة، يعني يزيد بن الحصين الصحابي الحارثي، فمن زاد ألقيت الزيادة في بيت المال، فقالت امرأة من صف النساء طويلة في أنفها فطس: ما ذاك لك. قال: ولمَ؟ قالت: لأن الله عز وجل قال: ﴿وأتيتم إحداهن قنطاراً فلا تأخذوا منه شيئاً أتأخذونه بهتاناً وإثماً مبيناً﴾[36]. فقال عمر: امرأة أصابت ورجل أخطأ»[37].

يبرز الجدل هنا في سياق سيميائي مسرحي. فعمر يقف خطيباً، وجمهور الناس، رجالاً ونساء، يستمعون إليه. ونلاحظ في سياق الكلام أن هناك صفاً خاصاً بالنساء، وبالضرورة آخر للرجال. وهو تحديد لعلامة

سيميائية بين سلطة وتبعية أو بين أعلى وأدنى. فالعلو الذي يمثله الخليفة يتمثل في قدرته على أصدار قانون في شأن من شؤون الناس. ولأن تأثير هذا القرار يقع على النساء أكثر من الرجال، فقد جاء الرد سريعاً وصريحاً من إحداهن. لقد أبطلت قرار الخليفة بقوة أكبر منه. لقد جادلت بالقرآن الذي أعطاها حقاً أرادت أن تتمسك به. فيكافؤها الخليفة بنسبة الصواب لها، ونسبة الخطأ ليس له فحسب، بل إلى جنس الرجل عموماً. يصل الخليفة عمر بن الخطاب إلى هذه النتيجة تسامياً مع بلاغة الجدل التي وصلت إليها المرأة. فهي لم تزد على أن بحثت عن أعلى سلطة مرجعية لتؤكد بها حقها. تتغير القيمة السيميائية في النص بعد أن كان عمر هو صاحب السلطة، يصبح تابعاً لسلطة القرآن، وتقف المرأة في موقف متساو مع عمر أمام سلطة عليا، حيث يقفان معاً أمام سلطة القرآن ممتثلين لحكمه الحاسم.

إذا كان هذا هو الحال مع نصوص السرد الواقعية، كما تجلى الأمر في النصوص الثلاثة السابقة، فإن النص السردي التخييلي يخضع لذات النسق من حيث براعة المرأة في جدلها. ورغم التسليم بأن النص السردي الواقعي ناتج تجربة واقعية لها شروطها الموضوعية، فإن النص التخييلي يمتاز بأنه نتاج رؤية خاصة تتوخى التعبير عن المرأة في لحظة عنفوانها وانتصارها. فالمرأة التي تقدمها هذه النصوص منتصرة بحجتها وبلاغتها، تحاول أن تضع نفسها في خطاب الثقافة جنباً إلى جنب مع الرجل. ولعل نص ألف ليلة وليلة قد ذهب بعيداً في وضع العالم تحت سيطرة المرأة. فشهرزاد التي كانت تحت رحمة شهريار صنعت من الحكي المتوالد 38، حكاية بعد أخرى، أداة مهمة ومدخلاً استثنائياً لتغيير رؤية شهريار السلبية تجاه المرأة. فمع قص شهرزاد كان شهريار يكتشف عوالم أخرى غير عالمه الذي دفعه لكره النساء. ومع توالي الحكي كانت شهرزاد تكتسب ثقة أكبر بنجاح استراتيجيتها في ترويض شهريار. فالنص ينطوي على دلالة بأن المرأة ليست قادرة على مقارعة شهريار فحسب، بل بإمكانها تغيير نظرة الرجل تجاه المرأة. إن شهرزاد تنهض بدور الأنثى التي تعي

أهمية الحكي في تغيير جبروت الرجل. فالمجادلة بالسرد كانت هي الوسيلة التي نقلت من خلالها شهرزاد أحاسيسها للعالم، وبرهنت أنها قادرة على أن تصنع من ضعفها الذي روجت له الثقافة قوة في مواجهة سلطة الرجل. أدركت شهرزاد بفطرتها أنها لا يمكن أن تقف أمام قسوة شهريار بالطرق التقليدية، لكنها عرفت أنها باتخاذ الحكي استراتيجية لإنقاذ نفسها من القتل، يمكن أن تنتصر على نزعة شهريار التدميرية ليس من أجلها فحسب، بل من أجل بنات جنسها. وهو ما يعطي هذا النص شمولية ثقافية تصبح قراءته ضمن سياق مجادلة المرأة للرجل أمراً مسوغاً وحلقة مهمة في تنامي نص الجدل الأنثوي في الثقافة العربية.

3. الحكاية الأولى:

حكاية هند بنت النعمان زوج الحجاج:

وحُكِي أن هند ابنة النعمان[39] كانت أحسن أهل زمانها. فوصف للحجاج حسنُها فأنفذ إليها يخطبها ويبذل لها مالاً جزيلاً وتزوج بها، وشرط لها عليه بعد الصداق مائتي ألف درهم، ودخل بها، ثم إنها انحدرت معه إلى بلد أبيها المعرة، وكانت هند فصيحة أديبة فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرآة وتقول:

وما هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغلُ[40]

فإن ولدت فحلاً فلله درُّها وإن ولدت بغلاً فجاء به البغلُ

فانصرف الحجاج راجعاً ولم يدخل عليها، ولم تكن عَلمت به. فأراد الحجاج طلاقها فأنفذ إليها عبد الله بن طاهر، وأنفذ لها معه مائتي ألف درهم، وهي التي كانت عليه. وقال: يا ابن طاهر طلقها بكلمتين ولا تزد عليهما: فدخل عبد الله بن طاهر عليها فقال لها: يقول لك أبو محمد الحجاج: "كنت فبنت" وهذه المائتا ألف درهم التي كانت لك قبله. فقالت

اعلم يا ابن طاهر، وإنا والله كنا فما حمدنا، وبنا، فما ندمنا، وهذه المائتا درهم التي جئت بها، بشارة لك بخلاصي من كلب بني ثقيف. ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرُها ووصف له جمالُها، فأرسل إليها يخطبها فأرسلت إليه كتاباً تقول فيه بعد الثناء عليه: اعلم أمير المؤمنين أن الإناء ولغ فيه الكلب، فلما قرأ عبد الملك الكتاب ضحك من قولها وكتب إليها يقول: إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغسله سبعاً، إحداهن بالتراب فاغسلي الإناء يحل الاستعمال، فلما قرأت كتاب أمير المؤمنين لم يمكنها المخالفة، فكتبت إليه بعد الثناء عليه: يا أمير المؤمنين والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً، فلما قرأ عبد الملك ذلك الكتاب ضحك ضحكا شديدا، وانفذ إلى الحجاج وأمره بذلك، فلما قرأ الحجاج رسالة أمير المؤمنين أجاب، وامتثل الأمر ولم يخالف، وأنفذ إلى هند يأمرها بالتجهز، فتجهزت وسار الحجاج في موكبه حتى وصل المعرة بلد هند فركبت هند في محمل الزفاف، وركب حولها جواريها وخدمها، وأخذ الحجاج بزمام البعير يقوده ويسير بها، فجعلت هند تتواعد عليه، وتضحك مع الهيفاء دايتها، ثم إنها قالت للهيفاء يا داية إكشفي لي سجف المحمل فكشفته فوقع وجهها في وجه الحجاج فضحكت عليه فأنشأ يقول:

فإن تضحكي مني فيا طول ليلة ... تركتك فيها كالقباء المُفَرَّجِ

فأجابته هند تقول:

وما نبالي إذا أرواحنا سلِمَت ... بما فقدناه من مال ومن نشب

فالمال مكتسب والعز مرتجع ... إذا النفوس وقاها الله من عطب

ولم تزل كذلك تضحك وتلعب إلى أن قربت من بلد الخليفة. فرمت بدينار على الأرض، ونادت: يا جمال، إنه قد سقط منا درهم فارفعه إلينا، فنظر الحجاج إلى الأرض فلم يجد إلا ديناراً، فقال: إنما هو دينار، فقالت:

بل هو درهم، قال: بل دينار، فقالت: الحمد الله سقط منا درهم، فعوضنا الله دينارا، فخجل الحجاج وسكت، ولم يرد جوابا، ثم دخل بها على عبد الملك بن مروان فتزوج بها، وكان من أمرها ما كان[41].

1/3 الحكاية الأولى: جدل الأعلى والأدنى

ترد هذه الحكاية في كتاب المستطرف تحت فصل (فصحاء النساء وحكاياتهن). وهو فصل يأتي إجمالاً ضمن سياق أكبر هو البيان والبلاغة والفصاحة وذكر الفصحاء من الرجال والنساء. تجمع هذه الحكاية بين الواقعي والمتخيل في نسيج يكشف دور السرد في بلورة وتأكيد المسلمات الاجتماعية عند المرأة والرجل. فهي حكاية منسجمة مع واقعها، غير متجاوزة لمنطق السياق الثقافي والاجتماعي، إنها حكاية تؤكد أحداثها قدراً من التخييل الذي يكمن في ترتيب عجيب ليصل إلى غاية مرسومة منذ البداية. فالشخصيات معلومة الحضور تاريخياً، بل إنها شخصيات مؤثرة في سياق ظرفها التاريخي. خليفة وأميره في مقابل امرأة هي هند بنت النعمان. ثلاثي له خصوصية وجودية وتاريخية. فالحجاج أمير العراق، شخصية مثيرة للجدل. روت كتب الأدب والتاريخ قدراً كبيراً من أخبار قسوته وغلظته وجبروته. فحضور اسمه في أي سياق يستدعي خشونة التعامل، وفظاظة الخطاب، وحدة الطبع. أما الخليفة عبد الملك بن مروان فصاحب السلطة المطلقة التي تروض صلف الحجاج. أما هند بنت النعمان فسيدة كريمة النسب، عريقة المنبت بالإضافة إلى جمالها وحسن بلاغتها. يسعى الرجلان نحوها وتسعى هي للعلو والتسامي مستخدمة كل واحد منهما لغاية تختلف عن الأخرى. وهي في مسعاها تجادل باللغة وتجادل بالسرد عندما يقتضي الموقف ذلك. توحي الحكاية بقدرية الفعل، لكنها تؤكد في الوقت نفسه حسن تدبير هند عندما تحين الفرص التي تحقق لها مبتغاها. فالحكاية تكشف عن المجادلة في سياقين رئيسين، أحدهما، سياق اللغة والثاني سياق السرد. وهما سياقان تتضح من خلالهما المنزلة التي تبحث عنها المرأة. تبدأ هند باللغة لتأكيد كيانها ومنزلتها في مقابل الحجاج.

وما هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغل

هنا تكشف هند عن أصلها في مقابل أصل الحجاج. فالحكاية تؤسس التطور المنطقي وهو بحث عن الانتماء الاجتماعي الذي هو مرجعية حيوية للأفراد في المجتمعات القبلية. بل إن فحوى البيت يؤكد نوعية المرجعية سواء في الخطاب أو في المحتوى. فالمهرة والأفراس رموز عالية القيمة في المجتمع القبلي يقابلها البغل وهو هين القيمة إلى درجة التحقير. إن هذه التشبيهات ترسم خطين متوازيين يستدعيان ردة فعل الحجاج حيث يسارع إلى طلاقها. غير أنه يستخدم الطلاق بطريقة توحي بالإذلال عندما يبعث برسوله ليطلق هنداً، ويأمره في الوقت نفسه أن لا يزيد في طلاقها على كلمتين. يحمل الرسول رسالة الحجاج ويلقيها بين يدي هند، "يقول لك أبو محمد الحجاج: كنتِ فبنتِ". كلمتان بليغتان موجزتان تقفان على النقيض تماماً. فكلمة (كنتِ) يمتن بها الحجاج على هند بما تحمل من دلالة الانتساب لذي سلطة وجاه ومال. فكأن المرأة الآن انتقلت من الكينونة إلى نقيضها. الكينونة التي يرى الحجاج أنها جاءت لهند لا بوصفها ذات نسب كريم، بل بوصفها اقترنت بالحجاج. ولذلك يرى الحجاج أنها ليست جديرة بهذه الكينونة حيث يخرجها منها إلى غير رجعة. فالأمر ليس مجرد طلاق بالنسبة للحجاج، بل هو أمر لتقزيم وجودها. فلعل الحجاج يمني نفسه أنها لن تظفر برجل مساو له في المنزلة أو أعلى منه منزلة.

أما هند فإنها تقلب مألوف العلاقة بين الكينونة من عدمها. ترد هند على رسول الحجاج فتقول: «كنا فما حمدنا، وبنّا فما ندمنا». فهي ترى في خلاصها من الحجاج استعادة لكامل كينونتها، وترى في بعدها عنه ما يوجب الحمد لا الندم. فهند هنا واعية بأنها تُعيد موقفها من استلاب الرجل. فهي لا ترى أن كونها زوجة يمنحها ما تحتاجه بوصفها امرأة لها سياقها الاجتماعي الذي تعتد به. وتبعاً لذلك ترسم علاقتها بمفهومي الكينونة والبينونة. وهما مفهومان يتضمنان انقلاباً على الرجل

الذي يعتقد أنه واهب القيمة الاجتماعية والانسانية للمرأة. فجدلها يمس جوهر العلاقة برمتها، وينسف علوية الرجل وأبويته لتتحول إلى دونية لا تملك الوصاية على نفسها.

تقوم الحكاية على نقيضين يمثلان حدة الجدل السردي بين شخصيتين لهما حضور مختلف أيضاً. غير أن المهم هو كيف يؤكد كل شخص حضوره وتميزه على الآخر. فالحجاج يسعى إلى الإفادة من حضوره السياسي، وهي تسعى إلى التأكيد على كيانها الاجتماعي حتى قبل ارتباطها بالحجاج. فهما يدخلان في جدل الأعلى والأدنى بوعي يرفده مرجعيات اجتماعية وسياسية شديدة الخصوصية. غير أن اللافت للانتباه أن جدل الأعلى والأدنى ليس جدلاً لفظياً فحسب، بل إنه جدل يعتمد على وسائط متعددة، منها اللفظي ومنها العلاماتي ومنها المشهدي. ونتيجة لذلك تبلغ حدة الجدل أقصاها، ويصل إلى نقطة تكسب معها هند جدالها مع الحجاج. والسؤال، لماذا انتصرت هند، وخسر الحجاج؟ هل من قوة خاصة لهند، أم بسبب ضعف في الحجاج؟ أم أن ذلك يعود إلى الوسائط المستخدمة في معركة الجدل هذه؟ واضح أن هناك مفاتيح خاصة للجدل في سياق الأعلى والأدنى، منها ما هو لفظي ومنها ماهو حركي، ومنها ما هو سرد لوقائع تؤكد مفارقة الأحداث بين ما نتوقعه وبين ما هو حادث فعلاً.

يتمحور النص حول قطبي الأعلى والأدنى متجسدين في شخصيتي هند والحجاج. ويلاحظ المتلقي السعي الدؤوب لديهما نحو الأعلى والخلاص من موقع الأدنى. وهنا يظهر جدل الأعلى والأدنى في إمكانات اللغة من ناحية، ومن خلال آليات السرد التي تنحاز لهند صراحة. فالحجاج ينطلق من الأعلى لكنه ما يلبث أن يتم تحويله إلى الأدنى. تستهل الحكاية أمر هند والحجاج وهما في مرتبة الأعلى بحسب مرجعيتهما. فإذا كان النص لا يُعنى ببيان منزلة الحجاج لأنها معلومة من خلال السياق السياسي، فهو والي الخليفة الأموي على العراق، فإن النص يسعى إلى رسم ملامح شخصية هند منذ البداية ليحدد جدلية الصراع. فهي أحسن

أهل زمانها وهي فصيحة أديبة. وهو تصريح من الحكاية بتكامل شخصيتها المادية والمعنوية. امرأة جديرة بأن تكون طرفاً في حكاية تنتصر فيها على رجل غير محبوب. وكما أن هنداً هنا لا تمثل نفسها فحسب، وكأن الحكاية تشير من بعيد إلى استحقاق المرأة في انتصار معنوي مثل هذا، فإن الحجاج أيضاً لا يمثل نفسه فحسب، بل إنه يمثل جنس الرجل.

خلافاً للحكايات التقليدية التي تنتهي بالزواج، تستهل هذه الحكاية الصراع بالزواج. وكأن الزواج هنا هو المواجهة الحتمية للصراع بين رجل يملك كل مقومات الجاه والمال والسلطان، وبين امرأة تملك حضوراً ذاتياً واجتماعياً يتوازى في أهميته، على الأقل بالنسبة لهند، مع قيمة الحجاج التي يراها في نفسه. فالصراع في بداية الحكاية ليس بين أعلى وأدنى، بل بين أعليين. غير أن حتمية الصراع ستلغي أحد هذين الأعليين ليبقى أعلى واحد .ويصبح هناك حتماً أدنى واحد دلالة على انتصار أحدهما. هل الحكاية بهذا الترتيب في نسق الجدل بين شخصيتين؛ رجل وامرأة بهذا الوزن، كانت ستنحاز إلى الرجل لتكون وفية للعرف الاجتماعي والثقافي؟ لو تم ذلك، لكانت حكاية عادية منسجمة مع سياقها الثقافي. غير أن هذه الحكاية تنتمي إلى نمط من الحكايات، مجهولة النسب، التي تأتي فيها المرأة متجاوزة لظرفها التاريخي والاجتماعي تعيش عنفوانها حتى ولو على مستوى التخييل الاجتماعي.

تؤكد آلية السرد في هذه الحكاية جدل الأعلى والأدنى مرة على سبيل الحقيقة، ومرة على سبيل المجاز. وفي الحالتين تسعى هند إلى قلب المفهوم المادي للأعلى وإحالته إلى حالة لا تكتسب علويتها من مقوماتها الذاتية، بل من مقوماته الاجتماعية.

وما هند إلا مهرة عربية ... سليلة أفراس تحللها بغل

فإن ولدت فحلاً فلله درها ... وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

تلغي هند هنا علوية الرجل لتحيلها إلى عبء على الرجل تقوده في

النهاية إلى أدنى منزلة صورتها هند ببغل ولد بغلاً. فعلوية الرجل تسقط عندما تشاء المرأة أن تسقطها بمنطق القبيلة وبمرجعية طالما استخدمها الرجل ذاته. فالمرأة لا تجرؤ أن تجادل بقاموس غير قاموس القبيلة. فالفحولة صفة اختص بها الرجل وبنى بها هيبته الكلية[42]. ولذلك، فهند ليست قادرة على أن تتجاوز منطق القبيلة لتفتخر بإنجاب أنثى. فهي تعتز بذاتها بوصفها امرأة/ مهرة عربية، لكنها لا تخاطر بالتصريح بولادة أنثى. فهي تلد فحلاً لا لأن أباه فحل، بل لأنه وليد لمهرة عربية هي بدورها سليلة أفراس قدرها أن تقع تحت بغل ليس إلا.

إن استحضار المرآة في هذه الحكاية يكشف لحظة المواجهة بين هند وحقيقة أمرها مع الحجاج. واللافت للانتباه أن حضور المرآة كان عابراً، وكان بالإمكان أن تتم الحكاية بدونه. غير أن المرآة شكلت نقلة سردية لا يمكن تجاوز استنطاق دلالتها في سياق الجدل بين الأعلى والأدنى في هذه الحكاية. فبعد أن فرغت الحكاية من تقديم مناسبة النص وذكر تمام الزواج بين هند والحجاج، يأتي انتقال هند مع الحجاج إلى العراق بعد أن أقام معها الحجاج فترة في بلدها: «فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرآة وتقول: وما هند إلا مهرة عربية ...». تأتي المرآة هنا بوصفها محرضاً على إعادة النظر إلى الذات، أو كأن هنداً تعيش حالة من عودة الوعي المفاجئ. فبعد استغراقها في حياتها مع الحجاج في المعرة تارة وفي العراق تارة أخرى حيث يقيم الحجاج، تكتشف هند فداحة العلاقة بينهما. فوظيفة المرآة هنا تتجاوز علاقتها بالشكل الخارجي إلى علاقة بالداخل التي تأتي كصوت جمعي يدين فعلها. فهي، المرآة، رمز لصوت السياق الاجتماعي والثقافي في محيطها. وتصرخ هند، وهي تنظر لذاتها في المرآة، بصوت نابض بالحماسة القبلية: "وما هند إلا مهرة عربية"، وكأنها ترد على إدانة المرآة لها بأنها قد قللت من شأنها بزواجها من الحجاج. ولتكتمل دراما المشهد،

فإن الحجاج يراقب هذه اللحظة الحاسمة في علاقته بهند. وهو ما ترتب عليه فعل الطلاق. وتؤدي تركيبة النص السردية دوراً في رسم قدرية المشاهد المتلاحقة، وكأنها أفعال لا مبرر لها. فهند تصرح بكرهها للحجاج. والحجاج يسمعها دون أن تعي أنه يسمعها. ويطلقها الحجاج دون أن تعلم أن السبب هو شعرها في الحجاج واتهامها له بأنه بغل لا يلد إلا بغلاً. وتطلب هند من الخليفة عبد الملك بن مروان حينما خطبها أن يقود الحجاج محملها إلى بلاط الخليفة دون أن يعلم الحجاج أنه شرط من شروط هند، أو هذا هو المسكوت عنه في الحكاية. فالنص يقوم على بنية من الأفعال التي يعتقد شخوصها أنها مستقلة بذاتها. ويصبح المتلقي جزءاً أساسياً في تركيبة القص حيث يعلم من علاقات الشخصيات ما يجعله قادراً على نظم الأفعال في سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

تأخذ الحكاية منعطفاً مهماً يعيد جدل الأعلى والأدنى إلى ذروته، حيث يحضر الخليفة طرفاً موضوعياً في تنامي الحكاية. اللافت للانتباه أن الحكاية تعود إلى البداية نفسها. نقرأ: «ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها فأرسل إليها يخطبها ...». وتوحي هذه البداية المتكررة بأن طقس الزواج استئناف متجدد لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة. الفرق هنا أن هنداً ستستخدم الخليفة في قهر رجل آخر. بل إن الخليفة يبالغ في رفعها إلى حيث تشاء. تكتب هند إلى الخليفة محرضة على فعل شيء ما حيث تقول: «إن الإناء ولغ فيه الكلب». واضح أن هنداً الآن وصلت إلى مرحلة من التباهي لا يمكنها التفريط فيها. فها هو الخليفة بين يديها طالباً قربها. ومرة أخرى تضع نفسها في موضع رفيع حيث تشبه نفسها بالإناء الذي يمثل العطاء مع أن كلباً ولغ فيه. فهي الأعلى حيث تكون هي العطاء، والكلب سمة للأدنى الذي يأخذ ولا يعطي، ويُدنس ولا يُطهر.

تكمن رمزية الانتصار في القدرة على إملاء الشروط بثقة المنتصر. هند التي بدت واثقة من انتصارها تضع شرطها الذي يؤكد تبوءها المقام

الأعلى حتى على حساب الخليفة. تكتب للخليفة: «والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً». تسعى هند إلى أن تدفع بنفسها إلى أعلى درجة ممكنة، والحجاج إلى أدنى درجة ممكنة. لقد كان بإمكان هند أن تكتفي بزواجها من الخليفة، وفي زواجها منه أبلغ دلالة على التعويض المعنوي الذي تبحث عنه. غير أن خصومتها مع الحجاج أكبر من مجرد التعويض. فهي تريد أن تعيده إلى أصل واقعه قبل أن يكتسب منزلته السياسية التي خولته أن يفرض سلطته. وكأنها ترى أن صفة العلو التي يحظى بها ليست نابعة من أصل اجتماعي، بل أمراً مكتسباً يمكن خسارته في أي ظرف. ومع أنها تعلم أن طلبها يمكن أن يفقدها منزلة رفيعة، فإنها تذهب إلى هدف أعلى وهو تجريد الحجاج من صفة العلوية التي اكتسبها، ليس بأصل، بل بظرفية الواقع الذي أوصله إلى سلطته.

في المنعطف الأخير للحكاية يتحول السرد من الوصف إلى الحركة الدرامية. وهي مرحلة تتظافر فيها عناصر الجدل اللغوي والسردي حيث تمثل اللغة موقع الرؤية السردية. ويتزايد التباين بين أعلى هند وأدنى الحجاج إلى درجة يتصاعد معها إيقاع الجدل. وتبرز الثنائيات الضدية بينهما على نحو جلي. فهي تركب وهو يمشي، وهي تضحك وهو يعبس. ولعل توالي الأفعال هنا يحيل إلى تسارع إيقاع السرد حيث تبدأ هند من موقع فعلها الساخر تجاه الحجاج. فبينما كان الحجاج يقود محملها امتثالاً لأمر الخليفة وبناء على شرط هند لقبولها بالزواج من الخليفة، طلبت هند من دايتها أن تكشف لها سجف المحمل ليقع وجهها في وجه الحجاج الذي بادرته بضحكة صاخبة. يطلق الحجاج آخر أسلحته. فهو يرى أن ضحكتها لا معنى لها بعد أن كانت له أسبقية الاستعلاء والاستيلاء حيث استباح بهما ما يشاء. فهو لا يبالي بضحكها:

«فإن تضحكي مني فيا طول ليلة   تركتك فيها كالقباء المفرج»

غير أن هنداً، وهي تعلم مقدار خسارتها المادية جراء ارتباطها بالحجاج، تفخر بأن داخلها مايزال نقياً ومتماسكاً وغير مهشم.

تبلغ حركة السرد أقصى درجات الاتقان عندما تستخدم هند الكناية بوصفها مدخلاً لتأسيس عالم مجازي تخترق به حسية الموقف. فالدينار والدرهم قيمة مادية تحضر في سياق جدلها وفي سياق موقع الرؤية الذي تنظر من خلاله للخليفة والحجاج. وهنا يتحد سياق القص مع سياق اللغة. فاللغة تتخلى عن حيادها وتنحاز بفعل السرد إلى تأسيس معنى كنائي مناقض للمعنى الأولي. وتنجح هند في تأسيس سياق مجازي، بينما يخفق الحجاج في الخروج باللغة من سياق الحقيقة إلى سياق المجاز. فالذي أخفق فيه الحجاج هو ارتهانه إلى طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. لقد تعامل الحجاج مع سقوط الدينار على حقيقته، وتعاملت معه هند على أساس وظيفته في السرد. فالسقوط ليس سقوط الشئ إنما سقوط الذات، وعلو الشئ ليس إلا علو الذات في المقابل. فهند تسقط ديناراً تعده درهماً كناية عن سقوط الحجاج من نظرها، والحجاج ينظر لسقوط الدينار على حقيقته المادية. هنا يتصاعد الموقف الجدلي وتلقي هند بآخر أسلحتها. تستغل هند حسية الدلالة عند الحجاج وتقبل تقريره بأن ما سقط ليس إلا ديناراً. فالسقوط عندها هو للدرهم في معناه المجازي، والتعويض هو الدينار في معناه المجازي كناية عن الخليفة. يكتشف الحجاج مأزقه مع لغة السرد. فالحجاج يعي اللغة في سياقها الحقيقي، لكنه يشعر بخدعة اللغة السردية التي لم يأبه بتأثيرها وبلاغتها إلا متأخراً. غير أن تفوق هند لا يعود إلى مجاز اللغة فحسب، بل إلى سياق السرد الذي منحها حرية توظيف اللغة في سياق أكبر سجل لها نصراً في معركتها من أجل إثبات علوها في مقابل دونية الحجاج.

4. الحكاية الثانية:

كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي:

قال أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي: قال أبو محمد

القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم، فبينا هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش وأشراف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حاذت معاوية وقالت: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويُردع بك الجانف، فأنت الخليفة المصطفى، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تغيير، والعافية في غير تعذير، لقد ألجأني إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر.

فقال لها معاوية: ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر، قال: قالت: هو أبو الأسود الدؤلي، قال: فالتفت إليه فقال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال: فقال أبو الأسود: هي تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع عليها أحد نقصاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير المؤمنين عنه بالصدق، والله يا أمير المؤمنين ما طلقتها عن ريبة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها، فقطعتُ عني حبائلها.

فقال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنك مهيجها علي بجواب عنيد، ولسان شديد.

فقال: لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة إلى الجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتمته، وإن رأت شراً أذاعته، قال: فقالت: والله لولا مكان أمير

المؤمنين، وحضور من حضره من المسلمين، لرددت عليك بوادر كلامك، بنوافذ أقرع كل سهامك، وإن كان لا يجمل بالمرأة الحرة أن تشتم بعلاً، ولا أن تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمتُ عليك لما أجبتيه. قال: قالت: يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشر قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمر، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذُكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه.

قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به ذه المرأة من السجع!

قال: فقال أبو الأسود الدؤلي: أصلح الله يا أمير المؤمنين، إنها مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء. قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود الدؤلي لا تعجل المرأة أن تنطق حجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.
فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها، قال: فقال

معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها، قال: فانشأ أبو الأسود يقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمولِ
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذاتُ البعولِ
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

قال: فأجابته وهي تقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمولِ
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذاتُ البعولِ
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

ليس من قال بالصواب وبالحق كمن جار عن منار السبيل
كان ثديي سقاءه حين يُضحي ثم حجري فناؤه بالأصيل
لستُ أبغي بواحدي يا ابن حرب بدلاً ما علمتُه والخليل

قال: فأجابها معاوية:

ليس من غذاه حيناً صغيراً وسقاه من ثديه بخذول
هي أولى به وأقربُ رحماً من أبيه بالوحي والتنزيل
أمٌّ ما حنت عليه وقامت هي أولى بحمل هذا الضئيل

قال: فقضى لها معاويه عليه، واحتملت ابنها وانصرفت(43).

1/4 الحكاية الثانية: جدل الفصل والوصل

تأتي هذه الحكاية منسجمة مع نمط الحكايات الشفهية التي تعلن عن حضورها بإسنادها إلى رواة قبل أن تصل إلى صيغة تدوينية. ومع أن تدوين هذه الحكاية وفقاً لهذا الأسلوب يمنحها قدراً من الواقعية، فإن

هذا لا يمنع فرضية أنها لم تسلم من نمطية الروايات القابلة للتمدد والانكماش في ظروف وسياقات متبدلة ومتنوعة. غير أن المهم هو أنها بهذه الطريقة أقرب إلى السرد منها إلى الواقع، أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ. وهذا بدوره لا يلغي إمكانية حدوث الواقعة، لكن روايتها ليست بالضرورة صورة واقعية لما حدث، بل إنها قد تكون صورة غير محايدة، منحازة لسياق يرى ضرورة تكبير صورة المرأة في السياق الثقافي التخييلي .44ومع أن هناك نصوصاً قد لا تقع ضمن هذه المعيارية، فإن ذلك لا يلغي أن هناك تكويناً نصوصياً للمرأة، تحول إلى نمط منافس، وإلى مرجعية تحاول أن تضع المرأة في متن الثقافة بدلاً من هامشها[45].

حكاية امرأة أبي الأسود الدؤلي حكاية نمطية يتكرر فيها النزاع بين رجل وامرأة حول أيهما الأحق بحضانة الأبناء. غير أن طرافة الحكاية تخرج من الموضوع إلى الصيغة التي تم بها الجدل. فهي حكاية يتصاعد فيها الجدل ليس في الحق وحوله فحسب، بل في موجبات الحق. فكلا الطرفين يسعى إلى بيان، لماذا هو الأحق بالحضانة؟ ومن هنا يأخذ الجدل في هذه الحكاية منحنى اجتماعياً تتضح فيه حدة الخطاب والوعي بتشعب العلاقة بين الرجل والمرأة. فالحضانة تعني في أحد مظهريها تأكيد القطيعة بين الرجل والمرأة من ناحية، لكنها في المظهر الآخر تقوم على الاتصال عن طريق الأبناء. فيصبح الفصل والوصل هما سمة العلاقة بينهما. فجدل العلاقة من فصل ووصل له من العمق الذي لا يمكن أن نقصيه أثناء النظر في سياق العلاقة المؤسسية بين الرجل والمرأة. إن الأصل في العلاقة المؤسسية بينهما هو الفصل من حيث إنه هو الأمر الطبيعي. بينما الوصل بين الرجل والمرأة مرحلة طقسية احتفالية يترتب عليها الجمع بين طرفين بخلفيات نفسية ومكونات ذاتية وثقافية مختلفة وربما على درجة من التباين الاجتماعي. وإذا كان الفصل قبل بدء العلاقة أمراً طبيعياً، فإنه بعد الوصل يصبح أبغض الحلال عند الله. ذلك أن رباط الزواج ليس أبدياً إذا استحالت الحياة بين الرجل والمرأة. وبذلك يكون الفصل مشروعاً مضمراً لدى الرجل يوقعه متى دعت الحاجة إلى

ذلك. غير أن هناك ما يجعل الفصل إن تم بين الزوجين مشروعاً غير مكتمل إذا كانت مرحلة الوصل قد أثمرت ذرية تجعل العلاقة موجودة على مستوى الأبوة والأمومة.

مع أن موضوع الحكاية متكرر الحدوث في سياقات مختلفة، فإنه يحضر هنا في سياق غير تقليدي، سياق يؤكد توتر العلاقة وبلوغها أعلى مرحلة يمكن أن تصل إليها المنازعات بين الرجل والمرأة. إن مسرح الحكاية هو المحكمة بكل ما لها من خصوصية. غير أنها محكمة من نوع مختلف. فمجلس الخليفة هو المحكمة وقاضيها هو الخليفة نفسه، وجمهورها هم سادة القوم في بلاط الخلافة، والدعوى ضد واحد من جلساء الخليفة. سياق لا شك أنه سيجعل من أمر المحاكمة مرافعة ضد مؤسسة الرجل بكل أبعادها السياسية. إن اللافت للانتباه في هذه الحكاية، هو وصول أمر اجتماعي مثل هذا إلى مجلس الخليفة. وهو أمر يوحي، دون أن تفصح عنه الحكاية، بأن المرأة لجأت إلى محكمة الخليفة بعد أن استنفدت كل الخيارات الأخرى من رجوع إلى مجالس الصلح وإلى القضاة من أجل حسم نزاعها مع خصمها. ولهذا فإن الوصول إلى مجلس الخليفة يصبح هو الحكاية بذاتها. فالحكاية لا تروى إلا إذا حظيت بقدر من الإثارة والطرافة وبلاغة الخطاب وهي عناصر تتبدى أثناء مطالعة الحكاية.

إمرأة عزلاء إلا من بلاغتها وقدرتها على المجادلة، إمرأة بلا نفوذ اجتماعي أو مالي أو أي نوع من أنواع النفوذ، خلافاً لخصمها. فما لم تقله الحكاية صراحة هو نفوذ أبي الأسود الدؤلي الذي استطاع أن يعطل الحكم لصالحه، كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم". ترد هذه الجملة في افتتاح الحكاية بوصفها توطئة تنم عن تشخيص مكثف لشخصية أبي الأسود تعكس ما تود أن نعرفه في هذه المرحلة من الحكاية. غير أن ما تكشفه الحكاية بعد ذلك يتناقض تماماً مع هذه التوطئة. وهذا ما يجعل الحكاية منذ البدء منحازة، ليس بالضرورة لأبي

الأسود كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن لامرأته. فالقضية ليست قضية محاكمة، بل قضية مواجهة في سياق حقوقي، وتجادل في أمور مبدئية. إذن هذا هو خصم المرأة بكل ثقله المادي والمعنوي، الذي يدفع المرأة، التي تستشعر عظم الموقف، إلى أن تلهج بالثناء على الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها. وهي في هذه الممارسة تسعى إلى استخدام الثناء مدخلاً لقضاء حاجتها. ويمكن أن نقرأ ثناءها بوصفه ردة فعل لإخفاقاتها السابقة في الوصول إلى مبتغاها، وخاصة أن الثناء هو في سياق حاجتها. تقول: "إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد، ... وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف". فثناؤها مرتبط بصفات تستدعي اهتمام الخليفة. فهو سلطة عليا على البلاد والعباد، وهذا من شأنه أن يوقظ في الخليفة إحساسه بمسؤولياته، وهو القادر على تقريب إرادات النفوس بما يملك من نفوذ، وهو، وهذا هو المهم في خطاب المرأة، قادر على أن يمنح الخائف الأمان الذي يبتغيه، كما أنه في الوقت نفسه، قادر على أن يوقف الظلم ويرد الحقوق إلى أصحابها. فنصرة المظلوم لا تتأتى إلا بردع الظالم. فهي لم تحضر لمجلس الخليفة إلا عن وعي مسبق بأن خصمها من جلساء الخليفة. ولذلك فهي تستبق بالثناء رجحان كفة خصمها لعلها تستوي مع خصمها في حقوق الخصومة. فهي تسعى لتحييد الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها.

تخلص المرأة من ثنائها إلى حاجتها، مبينة حال الظلم الذي وقع عليها. فهي ترى أن ما ألجأها إلى الخليفة ليس إلا ضيق الأمر وعسر المخرج، تقول:

«ألجأني إليك ... أمر ضاق فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر».

فحاجتها إجمالاً هو الانصاف من خصمها، لكن أي خصم هذا؟ إنه

بعل جائر متسلط على امرأة حرة. فيصبح ظلم بعلها مغلظاً لأنه تجاه امرأة حرة. فمن يحمي الحرة من زوج جائر إلا الخليفة؟ يتضمن خطابها مقارنة بين النساء الحرائر والبعول الأجائر، وهي مقارنة تكشف التناقض الحاد بين مفهومي الجور والحرية. فإذا كانت الحرية في خطابها سمة للمرأة، فإن الجور، كما يعكسه خطابها صفة ملازمة للرجل. فرغم أنها تترافع ضد زوجها الجائر حسب زعمها، فإن خطابها عمومي في صيغته، شمولي في نقده، يؤسس لقطيعة أبعد. فهي لم تقل بأن زوجها جار عليها أو أن الأزواج جاروا على زوجاتهن، بصيغة الفعل الذي يوحي بالتغير والتبدل في المواقف، بل إن خطابها حمل وصفاً يدل على ثبات الموقف وديمومته وملازمته لصفته. فالحرة حرة، والجائر جائر. فما اكتسبته المرأة من حرية هو الأصل في حياتها رغم أنها في كنف جائر، أما جور الرجل فصفة تنتفي بوجوده حرية الطرف الآخر.

تقوم الحكاية على ثلاث شخصيات، الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وأبو الأسود الدؤلي، وزوجته. فالخليفة، وهو خارج سياق الجدل، هو الطرف المسؤول عن وضع نهاية لجدل المتخاصمين، حيث يؤدي دوراً حيوياً في إدارة الجدل بطريقة محرضة ومستفزة تجعله جزءاً من تركيبة الحكاية. فدوره السردي مهم في فضح ما خفي من حكم قيمي لدى كل طرف. فهو بمثابة المحرض على الحكي، بينما يبدو أبو الأسود وزوجته مدفوعين إلى الحكي بفعل تحريض الخليفة الذي يتخذ من القضاء ذريعة للتماهي مع بلاغة المرأة. وعندما نتأمل الجمل القليلية التي تمثل صوت الخليفة نلاحظ الدور الذي لعبته في تحريك السرد وتصعيد بناء الحكاية. ونورد هنا تسلسلاً لجمل الخليفة كما وردت في النص:

يقول معاوية:

- ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر؟
- وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟
- لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

- عزمت عليكِ لما أجبته.

- سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع!

- إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء.

- يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

- يا أبا الأسود، دعها تقل.

- سبحان الله لما تأتين به.

- إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها.

في هذه الجمل يؤدي الخليفة دور الوصل بين المتخاصمين، حيث يبادر بالسؤال، ويلح في طلب الإجابة عندما يمانع أحد المتخاصمين بالإجابة، بل إنه يغري المرأة بالقول أكثر عندما يمتدح بلاغتها وقدرتها على ما تأتي به من السجع. فإذا كان المتجادلان، أبو الأسود وزوجته يمثلان القطيعة في النص، حيث يبدآن بالجدل وينتهيان به، فإن الخليفة يمثل دور الوصل بينهما بوصفه القاضي الذي يستحضر مقولات الطرفين لاستجلاء الحقيقة. ورغم تمنع الطرفين المتجادلين، فإن الخليفة يدفعهما دوماً إلى الحوار بوصفه قيمة اتصال لحل النزاع.

يأخذ الجدل في الحكاية أسلوب المكاشفة من حيث تعرية الآخر. ورغم أنه جدل دؤوب من قبل الطرفين لتزكية الذات من ناحية، وتزييف الآخر من ناحية أخرى، فإن تأثير ذلك مرتهن بجماليات المجادلة. وهو ما نجده في خطاب المرأة حيث بلغ تأثير خطابها مدى جعل الخليفة يعبر عن دهشته من حسن قولها وسحر بيانها. فإلى جانب قوة حجتها في مسألة حضانة ابنها، فإن حجتها جاءت في خطاب جمالي آسر. والطريف في أمر الحكاية أن خطاب أبي الأسود يأتي مقدماً على خطابها، وهو أمر جعل المرأة في موقع يحيط بخطاب أبي الأسود، مما جعلها تمتلك مفاتيح الجدل حجة وبياناً. فالخليفة منذ البدء يسأل أبا الأسود ويدفعه إلى القول. يقول معاوية: «لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها». يستجيب

أبو الأسود تحت إلحاح الخليفة، حيث يبدأ ببيان سبب طلاقها. يقول أبو الأسود: «إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة للجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتمته، وإن رأت شراً أذاعته». ومع أن هذه الصفات تأتي مقنعة في بيان سبب الطلاق، فإن المرأة ترد بنقيضها كاشفة ما أراد أن يستره أبو الأسود عن نفسه، حيث تقول: «يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشرّ قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه».

تلعب الصفات دوراً حاسماً في تقديم صورة الذات والآخر في خطاب المتجادلين. فما يثبته أحدهما من صفات لنفسه، فهو نفي عن الآخر بالضرورة، وما ينفيه أحدهما عن نفسه هو اثبات على الآخر. وكان خطاب الجدل من خلال استراتيجية النفي والإثبات يسعى إلى تأكيد مبدأ الفصل والوصل في علاقتهما. فهي صفات ميزت حياتهما الزوجية حتى انتهت بالطلاق. تجربة كاملة من التراكم الحياتي تقاطعت فيها مصالح الطرفين إلى درجة استحال معه تحقيق مصلحة مشتركة. فالطلاق تأكيد على ثبات هذه الصفات في حقهما، دون أن يكون هناك تبادل بالاعتراف بما يعتقده كل واحد عن الآخر. وتكتسب هذه الصفات أهميتها من كونها ذات قيم اجتماعية وثقافية محددة يقاس بها حضور الأفراد في السياق الاجتماعي. وهو ما يجعل هذه الصفات علامة فارقة تعكس تمايزهما. وفي هذه الصفات يختلط المسلك الشخصي بالاجتماعي.

إذا كان جدل الصفات في هذا السياق أمراً لا يمكن تأكيده أو نفيه بالنسبة للمتجادلين، فإن الوظائف البيولوجية للرجل والمرأة تميز وتفاضل بينهما على نحو حتمي. ويصبح استحضار الحكاية لهذه الوظائف البيولوجية نقطة حسم في أمر الحضانة، حيث بدت وظائف المرأة أكثر

صعوبة على الأداء، وبدا دور المرأة أكثر تضحية. وعليه استحقت الحكم بحضانة ابنها، لاعتبار هذه الوظائف التي أدتها المرأة بأمومة مطلقة.

تجلى جدل الوظائف بين أبي الأسود وزوجته في اللحظة التي طلب منها الخليفة أن تعود من أجل إصدار الحكم. وهي لحظة بدت الأمور فيها متساوية. فرغم إعجاب الخليفة بحجتها، فإن الخليفة احتاج وقتاً يتأمل فيه أبعاد القضية، وربما ليخرج من تأثير البلاغة إلى فحوى اللغة. ويوضح المقطع الأخير الحركة المشهدية حيث يمتزج الجدل اللفظي بالحركة بما يوحي بعجز أبي الأسود:

«قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال معاوية: يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه.

قال: فقالت: صدق يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

قال: فقضى لها معاوية عليه، احتملت ابنها وانصرفت».

واضح أن المرأة على مشارف الانتصار حيث وضعها أبو الأسود ذاته في المنطقة التي تمتلك فيها القدرة على تجاوز خصمها. إن تقرير أمر الحضانة بالنسبة للمرأة أمر يعود إلى الجهد الوظيفي البيولوجي الذي يقوم به كل من الرجل والمرأة. فأمر المال أو الحالة الاجتماعية لم يكن وارداً في الجدل أبداً، بل كان مناط الجدل متوسلاً بصفات سلبية، افتراضية أو حقيقية يراها كل شخص في الآخر. وهي صفات يصعب

فيها الرجحان، ويضيق فيها مجال البصيرة بالنسبة للقاضي/ الخليفة. غير أن نهاية الحكاية شهدت تحولاً نوعياً في فحوى الجدل نتيجة لإبراز دور الوظائف البيولوجية في أهمية الحصول على حكم بالحضانة. فاستخدام الوظائف البيولوجية جاء حاسماً لتردد الخليفة الذي بدا مفتوناً ببلاغة المرأة، لكن ليس إلى حد الحكم لها.

يحتج أبو الأسود بأنه قد حمل ابنه في صلبه قبل أن تحمله زوجته، ووضعه قبل أن تضعه. غير أن المرأة ترى فرقاً شاسعاً بين هذه الوظائف وبين وظائفها. وهي تستطيع أن تبطل وظائف أبي الأسود بوظائف متفقة في الشكل، مختلفة في المعنى. فكأنها تصل الوظائف ببعضها من ناحية، لكنها تفصل بين ناتجها من ناحية أخرى. وهي تفعل ذلك بإقرارها بوظائف أبي الأسود من حيث المبدأ، لكنها تفصح عن وظائفها بإسنادها إلى صفات ترجح أهميتها. فإذا كان أبو الأسود قد قال بالحمل والوضع مجردين من أي وصف، فإن المرأة تكشف المسكوت عنه في وظائف أبي الأسود بإسنادها إلى صفات تظهر دونيتها بالنسبة إلى صفات وظائفها. حمل أبي الأسود كان خفاً، يقابله حملها الذي كان ثقيلاً، ووضعه كان اشتهاءً، بينما وضعها كان كرهاً وألماً.

إذا كان الخليفة قد كشف إعجابه ببلاغة المرأة، وهو ما أوجد حدساً لدى المتلقي بانحيازه لروايتها، فإن الأمر المفاجئ يكمن في ما كشفه أبو الأسود من إعجاب ببلاغة المرأة. يقول أبو الأسود: «إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها». وأبو الأسود وهو الخبير بها يكشف جوانب من شخصية المرأة غير المعلومة للخليفة الذي أفصح لأبي الأسود بأنها قد غلبته في الكلام، عليه حسب رأي الخليفة، أن يتكلف أبياتاً لعله يغلبها. وهو ما ترتب عليه إعادة سرد الحكاية شعراً. ولعل أهم ما يميز هذه الإضافة أن خطاب الثلاثة جاء شعراً حيث جاء حكم الخليفة لمصلحة المرأة بالحضانة في آخر بيت في جوابه على المتجادلين. إن الحكاية تؤسس تقليداً استثنائياً في المرافعات بين الخصوم من ناحية والقاضي من ناحية أخرى. فهي تحتفي باللغة الجمالية بقدر احتفائها بالحجج

المنطقية. وهذا أمر يجعل من الحكاية رغم حضور أبطالها التاريخي، حكاية للرواية بوصفها أدباً تختلط فيه واقعية الأحداث بجماليات السرد.

ظهر جلياً أن جدل الوصل والقطع الذي شكل جوهر العلاقة بين المتجادلين انتهى إلى تأكيد القطيعة من ناحية الأب، لكنه على مستوى آخر تحقق الوصل للمرأة بعد أن كسبت حضانة ابنها. وكأنها بذلك تؤكد سيادة الأمومة على الأبوة التي فرطت في أصل العلاقة من قبل. لقد نازعت المرأة الرجل في حق هو لها، لكن مؤسسة الرجل تبدو أكثر تمكناً، وأكثر نفوذاً. وهو ما دفع المرأة في هذه الحكاية إلى أن تصل بأمرها إلى أعلى سلطة، مستعينة ببلاغة اللغة وبلاغة الحجة بوصفهما أمرين حاسمين في كثير من تجارب الجدل السردي.

5. الحكاية الثالثة:

قصة الدارمية الحَجونية مع معاوية بن أبي سفيان:

قال المقدمي أبو إسحاق: قال: حج معاوية سنة من سنيه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الحَجونية، كانت امرأة سوداء كثيرة اللحم، فأخبر بسلامتها. فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام؟ قالت بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك. قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سبحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم! قال: بعثت إليكِ أن أسألكِ علام أحببتِ علياً وأبغضتِني؟ وعلام واليتيه وعاديتِني؟ قالت: أو تعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك. قالت: فأما إذا أبيت فإني أحببت علياً رضي الله عنه على عدله في الرعية، وقسمه بالسوية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، وواليت علياً على ما عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحُب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك على سفك الدماء، وشقك العصا. قال: صدقت، فلذلك انتفخ بطنك، وكبر ثديك،

وعظمت عجيزتك. قالت: يا هذا، بهند (أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تغضبي، فإنا لم نقل إلا خيراً، إنه إن انتفخ بطن المرأة تم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء ولدها، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله لقد رأيته. قال: كيف رأيته؟ قالت: لم ينفخه الملك، ولم تصقله النعمة.

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم. قال: فكيف سمعته؟ قالت: كان والله يجلو القلوب من العمي، كما يجلو الزيت صدأ الطست. قال: صدقت، هل لك من حاجة؟ قالت: وتفعل إذا سألت؟ قال: نعم. قالت: تعطيني مئة ناقة حمراء فيها فحلها وراعيها. قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب. قال: فإن أنا أعطيك هذا أحل منكِ محل عليّ؟ قالت سبحان الله أو دونه، أو دونه![45]

فقال معاوية:

إذا لم أجد منكم عليكم من ذا الذي بعد يؤمل بالحلم
خذيها هنيئاً واذكري فعل ماجد حباك على حرب العداوة بالسِّلمِ

أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً. قالت: أي والله ولا وبرة واحدة من مال المسلمين يعطيني! ثم أمر لها بما سألت.

1/5 الحكاية الثالثة: جدل المصارحة والمهادنة

تمتاز هذه الحكاية بأنها حكاية حول امرأة لم تطلب الجدل، لكنها دُفعت إليه دفعاً من قبل الخليفة معاوية بن أبي سفيان. كما أن ما يميز الحكاية أيضاً هو موضوعها السياسي الذي كان موضوع العصر حدة

واختلافاً. ملخص الحكاية أن امرأة استدعاها معاوية ليقف على حالها فإذا هي تكشف له حاله السياسي من وجهة نظرها. وهو أمر على درجة من الخطورة في مقاييس السياسة في كل عصر وفي معظم المجتمعات. غير أن الخليفة معاوية يسعى إلى توظيف روح الدولة وسيادتها على حدة السلطة وفظاظتها. كانت مشكلة معاوية في ولاء كثير من الناس على اختلاف مشاربهم لعلي بن أبي طالب، خصمه في السياسة. فبقدر ما شغل معاوية نفسه بتأسيس دولة بني أمية، شغل نفسه أيضاً بالبحث عن جواب شاف، لماذا منح كثير من الناس ولاءهم المطلق لعلي بن أبي طالب؟ لقد كان معاوية يضع نفسه دائماً في مقارنة مع ابن أبي طالب، فعلاً بفعل، وقولاً بقول.

تبدأ الحكاية بسؤال معاوية بن أبي سفيان عن امرأة يقال لها الدارمية الحجونية، سوداء، بدينة. وعندما علم بسلامتها أمر باستدعائها. غير أن اللقاء بدا حاداً منذ الوهلة الأولى عندما عرَّض بها معاوية، قائلاً: «كيف حالك يا ابنة حام»؟ سؤال يبدو بريئاً، ويحتمل أن يكون مجرداً من أي دلالة، غير أن الاحتمال الذي يبدو متسقاً مع تحولات الحكاية ينبئ عن مقدمة لإرهاص نفسي يسعى الخليفة لإيقاعه على المرأة رغبة في كشف حقيقتها أمام نفسها. فالخليفة لم يستدعها إلا لغرض أكبر وهو انتزاع ولائها، أو تحييد وجهة نظرها. قد يبدو هذا الافتراض أكبر من امرأة لا تمثل ثقلاً عشائرياً، ولا تمثل سلطة ذكورية في مجتمع بطريركي النزعة. غير أن الاستدعاء لا بد أن يفسر شيئاً خاصة من وجهة نظر المرأة التي بدت غير متسامحة حينما ردت: «لست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك». لم تكتف المرأة بنفي حاميتها رغم أنه كان كافياً بوصفه رداً على تقرير معاوية، لكنها أردفت برد ثلاثي ينفي عنها تهمة الحامية التي "تقال لمن لا يُعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه»[47]. فهي قرشية من بني كنانة من فخذ أمية بالذات. وهذا ينطوي على تصريح إما بعلو المكانة ذاتها التي يحظى بها معاوية، أو بترجل معاوية من علو مكانته إلى دونية مكانتها. وهو أمر يجعل معاوية يهادنها بجواب

بعيد عن التصادم حيث ينسب الصدق لها صراحة، ويترك دلالة الكذب والافتراء مسكوتاً عنها في سياق الحديث.

من هذه الدارمية؟ ولماذا يستدعيها معاوية؟ وهل لها ثقل اجتماعي أو سياسي في عصر معاوية يجعلها محط نظر وقلق؟ تصمت أغلب المصادر عن ذكرها باستثناء هذه الحكاية التي أوردها ابن طيفور في كتابه بلاغات النساء. فهل هي خيال وظفه الرواة لإظهار أن خصومات معاوية لم تكن مقصورة على الرجال، بل تعداه إلى النساء، بل إلى امرأة حامية على حد تعبير معاوية. هذه افتراضات تبدو قادرة على الحضور أثناء تناول هذه الحكاية بالتأويل، خصوصاً وأن كثيراً مما كتب عن بني أمية كان في العصر العباسي الذي قام على أنقاض الدولة الأموية.

هل تعلمين لم بعثتُ إليكِ؟ هذا هو مغزى الحكاية ومفتاح التأويل. سؤال يجعل كل ما تقدم من الحكاية تمهيداً نفسياً لسياق أكبر ومجادلة أشد تظهر فيها حدة المجاهرة بالرأي من قبل المرأة، والمهادنة التي تنتج التسامح والعفو والصفح من قبل معاوية تأكيداً للصورة النمطية للعفو عند المقدرة. هذا السؤال ينطوي على إجابته التي تسعى إلى إحداث حالة من الترقب لدى المرأة التي بدت هادئة وهي تجيب بعدم العلم. تيقن الخليفة أن عليه أن يمضي خطوة أخرى في سبيل كشف ما ينطوي عليه سؤاله. وهنا يصرح بما لديه من مشكل، يسأل: «علام أحببت علياً وأبغضتني؟ وعلام واليته وعاديتني؟» هذا السؤال بشقيه يقدم تصوراً ثانياً عن الدارمية. فإذا كان التصور الأول أنها امرأة ضعيفة النسب حسب رؤية الخليفة، فإن التصور الثاني يضعها معارضة - بكسر الراء - سياسياً مما يجعل الخليفة يسعى إلى الوقوف على الأسباب بعد أن علم النتائج. ويبدو هذا التصور متناقضاً مع تصويرها بأنها مجرد امرأة غير مؤثرة في سياقها الاجتماعي. أو هل معاوية رجل يكترث حتى بأقل الخصوم شأناً ويسعى لاحتوائهم؟ ومهما يكن فإن هذا لا يغير من أن المرأة تنهض بدورها كما أملته عليها ظروف الحكاية.

بنظرة فاحصة إلى هذا السؤال نراه ينقسم إلى قسمين. الأول، مقارنة بين حالتين عاطفتين؛ هما الحب والبغض، حب لعلي بن أبي طالب وكره لمعاوية. سؤال الحب والكُره هنا سياسي اللون يحمل مواجهة عاصفة بين الخليفة والمرأة. وهو يتجلى بوضوح أكبر في القسم الثاني من السؤال، «علام واليتيه وعاديتيني؟» فالحب مرتبط بالولاء، والبغض يستدعي العداء. فافتراض الخليفة أن موافقة الرأي تعني الحب والولاء، وأن الاختلاف في الرأي ينتج الكره والعداء يستدعي مسألة متغلغلة في الوجدان الثقافي العربي العام القديم منه والحديث. ومعاوية ليس إلا كائناً ثقافياً تتحكم فيه آلية متراكمة من التفكير المناهض لفكرة الاختلاف في الرأي. وليس غريباً أن نمهد دوماً لأي مبارزة كلامية، بأن «الاختلاف لا يفسد للود قضية». فالاختلاف في العقلية العربية مناهض للود واللين والتسامح. فكأن هذه العبارة نوع من التنبيه المسبق عن جدل العلاقة بين الاختلاف في الآراء وبين مواقفنا الشخصية من أي قضية. إن معاوية بوصفه سياسياً يسوق دهاءه السياسي لكسب ولاء خصومه على الطريقة العربية التقليدية التي تؤمن بالاحتواء وبذل العطاء حتى لأشد خصومه عداوة مادام الأمر مجرد اختلاف في الرأي لا يرقى إلى تفعيل الاختلاف إلى مواجهة مادية. المشكلة في سؤال معاوية أن المسافة التي توجد بين الحب والبغض هي ذاتها بين الولاء والعداء. وهو ما وجدته المرأة أمراً محرجاً، بل حاولت أن تتفادى الإجابة عليه حيث قالت: "أو تعفيني من ذلك؟ يرد معاوية: «لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك».

تعيش المرأة حالة استجواب حقيقية. وهي تحاول أن تتجنب المواجهة لأنها تختزن رأياً يخالف ما يود أن يسمعه معاوية. غير أن معاوية يؤكد صراحة أنه لم يدعها إلا لمعرفة لماذا والت علياً ﷺ وعادته. واضح أن هذا الاستجواب يأخذ منحى شخصياً ونتيجة المجاهرة بالرأي غير معلومة، وخاصة أن معاوية بدا مصمماً على الوقوف على هذه المعضلة السياسية التي تؤرقه رغم اختفاء علي عن المشهد السياسي. إنه قدر القوى السياسية التي تأتي دون رغبة الناس، فهي دوماً تظل محملة

بحمولة البحث عن شرعية تبرر وجودها. ومعاوية يدرك هذه المعضلة التي يسعى لتجاوزها بالمهادنة حيناً، والاحتواء حيناً آخر.

تبدأ المرأة في بيان لماذا أحبت علياً وواليته، مقدمة قائمة مطالب إنسانية قبل أن تكون سياسية يجب توفرها في الحاكم. وهي إذ تنسب هذه الصفات إلى الإمام علي رضي الله عنه، فإن الدلالة أبلغ، حيث يمكن أن نقرأ خطابها على أنه بحث عن الإمام الصالح بكل مدلولات الصلاح سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو إلى ما هنالك من مقتضيات الصلاح. صرفت المرأة حبها أولاً إلى علي نتيجة «لعدله في الرعية، وقسمه بالسوية». أما ولاؤها لعلي فقد جاء نتيجة لما «عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين». حب وولاء لجملة أسباب من أخطر الأسباب في الاعتبار السياسي أولاً، والإنساني ثانياً. فالعدل في الأقضية والحقوق، وتوزيع الثروة وفقاً لسياق يراعي المصلحة العامة أمران يمنحان المجتمع طمأنينة واستقراراً اجتماعياً وسياسياً. أما ولاء المرأة لعلي فيأتي تأكيداً لفكرة سائدة في محيط بعض المسلمين أن الرسول ﷺ أوصى بالخلافة لعلي بن أبي طالب. غير أن الواقع السياسي سار عكس هذه الوصية كما يعتقد الموالون لعلي. والمهم أن هذا الاعتقاد أوجد مشكلاً سياسياً نتج عنه خصومات سياسية وحربية سفكت لأجله دماء المسلمين. ولا تكتفي المرأة بالإفصاح عن هذا الرأي، بل تضيف إلى هذه القائمة بعداً إنسانياً تمثل في حب المساكين وإعظام أهل الدين بوصفه شرطاً للإمام العادل. إن إصرار المرأة على توسيع قائمة المطالب الإنسانية أمر له علاقة بملء الفراغ الذي تراه في دولة الخليفة. فهي عندما تبين لماذا أبغضت معاوية وعادته لا تكرر هذه الصفات، بل تذهب إلى بيان كل الصفات السلبية. فهي عندما تثبت هذه الصفات الإيجابية لعلي تنفيها بالضرورة عن معاوية. غير أنه يمكن أن نقرأ حضور علي ومعاوية في هذه الحكاية بوصفهما رمزين أكثر من كونهما وجوداً تاريخياً. ذلك أن كل الصفات التي ذكرت على لسان المرأة صفات تبين أسلوبين متعارضين؛ أحدهما مثالي، والآخر واقعي. فالنزعة المثالية هي ما ننشد،

لكننا نعجز عن توظيفها في سياق الواقع المادي. فالمرأة تصعد مجاهرتها في وجه معاوية، حيث نسبت إليه اغتصابه للخلافة، وسفك الدماء وشق عصا الجماعة[48]، وكأنها بذلك تسعى إلى استثارته أكثر. مواجهة حادة، ومجاهرة نافذة، وصبر خيالي يعكس لعبة سياسية في غاية الدهاء. غير أن معاوية يتصرف برزانة تقتضيها سياسة المرونة والمهادنة بوصفها استراتيجية نلمسها في ثنايا هذه الحكاية سواء على سبيل الحقيقة أو المجاز. إن معاوية يصدق على خطابها، لكن بلهجة تنم عن سخرية يستفز بها المرأة للمرة الثانية.

يسعى معاوية في مساءلة المرأة إلى الوقوف على مزيد من آرائها، حيث يسألها على التوالي، «هل رأيت علياً؟ وهل سمعت علياً؟»، يحتمل السؤالان إجابتين حقيقتين أو مجازيتين. والواضح أن معاوية لم يرد وصف حقيقة الرؤية والسماع، بل أراد مجاز الرؤية والحديث. وهو أمر لم يفت على المرأة حيث أدركت أن محاورها يبحث عن رأي وليس عن وصف لحالة. تقول الدارمية في جوابها على الرؤية: «لم ينفخه الملك ولم تغيره النعمة». وهي عبارة تكرس غياب المفهوم الأخلاقي للسلطة دون أن تباشر نقدها. فهي تستفيد من السؤال عن علي لتمرر قناعتها في شكل السلطة الأموية بطريقة تبدو أبلغ تأثيراً في محاورها.

هل معاوية في موقف يمكن أن يتسامح فيه مع امرأة كشفت له عن ولائها لخصمه، بل ونسبت إليه سلبيات نزهت خصمه عنها؟ يعود أصل الحكاية إلى استدعاء معاوية لهذه المرأة من أجل معرفة رأيها في علي بن أبي طالب. وهذا بدوره يطرح التساؤل تلو الآخر. هل كان معاوية متسامحاً دائماً مع خصومه، وخاصة بعد أن استتب له الأمر؟ أم أن هذه حالة خاصة لكونه قد ألح عليها في بيان رأيها؟ أم كونها امرأة جعله يغض الطرف عن جرأتها؟ هذه أسئلة مشروعة، لأن رأي المرأة لم يكن عادياً، بل كان رأياً واضحاً وحازماً. لم تكن المرأة تخشى الخليفة أو ترجو عطاءه. فجاء جوابها ضمن مقتضى المقام. ما يدهش في هذه الحكاية هو تصديق

معاوية لكل ما تصرح به المرأة. فهو لا يكتفي بالاستماع إلى رأيها، وهو أمر يمكن أن يفهم على أنه أعلى درجات التسامح، بل إنه يصادق على كلامها.

احتواء الخصوم بالعطاء نهج ربما يكون معاوية هو أول من نهجه رغبة في صرف خصومه من الشكاية إلى الشكر أو على أقل تقدير غض الطرف عن سياسته. وهذه الحكاية تقدم هذا التقليد السياسي ليس رغبة متأصلة في العطاء، بل وسيلة لتقريب النفوس. هذا معاوية بعد مجاهرة المرأة بموالاتها لعلي يكسر التوقع. فيرتفع بنفسه من الجزاء بالعقاب إلى الجزاء بالعطاء. يعرض معاوية على المرأة إن كان لها حاجة مع يقيننا أن حاجتها إن كان لها حاجة فهي آنية، ذلك أنها لم تسع إلى هذا اللقاء، بل جاءت بطلب من الخليفة. فحاجتها نبعت من سياق اللحظة بكل ما فيها من مواجهة بين حاكم ومحكوم. واللافت للانتباه أن المرأة تستوثق من الخليفة إن هي طلبت، فهل سيلبي طلبها. يجيء طلبها مفاجأة تجعل الخليفة لا يتوقف عند فعل العطاء، بل يسأل ماذا ستفعل بهذا العطاء؟ طلبت المرأة «مئة ناقة حمراء فيها فحلها، وراعيها». قدر غير يسير بمقاييس العطاء تبرره المرأة عندما يسألها الخليفة بقولها: «أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب». خطابها يأتي منسجماً مع فكرتها عن الإمام الصالح الذي ينشر العدل ويوفر الحياة الكريمة لرعاياه. فهي لا تريد العطاء لذاتها فحسب، بل لمن حولها[49]. كما أنها وهذا هو المهم تود أن تسخر المال لنشر السلام بين عشائر العرب. إنها ترى في المال قيمة أخلاقية أكبر من القيمة المادية. فالعطاء بالنسبة للمرأة يبلغ مداه أكثر من عطاء الخليفة الذي يختص الخصوم دون أن يؤسس مأثرة اجتماعية أو إنسانية. عطاؤها ضد رسملة الحياة، بينما عطاء الخليفة يؤسس طبقية اجتماعية. إن المرأة تنجح في فهم معنى العطاء بوصفه شمولي الأثر، عميق التأثير، غزير المنفعة. أما عطاء الخليفة فهو عطاء قصير المدى، محدود التأثير، والأخطر من ذلك أنه يربي الخصومة أكثر مما يقضي عليها. ذلك أن كل

خصومة تفنى، تشتعل غيرها، لأن علاجها بالعطاء كان في معزل عن السياق العام.

إن الخليفة وهو يمنحها ما منحها يؤكد أنه مأسور بالمعنى السياسي للعطاء الذي يسعى من خلاله لاسترضاء خصومه[50]. المرأة بدأ من المجاهرة مرة أخرى بأنه سيبقى دون علي. وهو ما جعل معاوية يضع اللبنة الأخيرة في مشروع نموذجه بوصفه علامة فارقة بين نموذجه ونموذج علي. يقول معاوية: «أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً». تفرح المرأة بهذه المقولة وهي تدرك أنها قد انتصرت لمنطقها، كما انتصرت بنموذج علي الذي جزمت بصحته: «أي والله ولا برة من مال المسلمين يعطيني». مقولة تشبه الصفعة، بل ترقى إلى تخوين الخليفة ووصمه بعدم الأمانة حيث إنه يعطي من مال غيره[51].

هل هذه الحكاية أكبر من المرأة الدارمية، أم أن المرأة هنا مجرد رمز للمعارضة السياسية السلمية؟ تبدو المرأة بما ترمز إليه من وداعة صوتاً يستتكر أكثر مما يقاوم، يحتج دون أن يثير اضطراباً. غير أن صوت هذه المعارضة مؤثر إلى درجة تجعل الخليفة يسعى إليه، محاولاً إبطال مفعوله بسحر العطاء والتظاهر بالتسامح. فمعاوية، كما نعلم اليوم، كان يخطط لبناء دولة تدوم من بعده. ومهما يكن فإن المرأة/ الرمز حملت صوتها بأمانة، وجاهرت بمبادئها دون هيبة من سلطان الخليفة، لكن ذلك لم يكن إلا عندما اقتضى المقام. وحينها قالت ما تعتقده، ولم تتوخ إلا قول الحقيقة كما تراها.

إن المرأة تجادل لأنها دفعت إلى الجدل في أمر شديد التعقيد. غير أنها تستمد شرعة الجدل بأنها لم تسع إليه، بل كان عليها أن تقول ما تعتقده. وهذا بدوره حقق لها فرصة اتخاذ المصارحة لتكبير الفوارق بين أسلوبين من أساليب السياسة. لقد اضطلع معاوية بدور السائل الذي يحركه نهم المعرفة. أما هي فقد اتخذت من المصارحة وسيلة توسع بها

العلاقة بين امتلاك الحجة وحُسن توظيفها في سياق اللغة. فحجتها أنه طلب إليها الحديث في موضوع محدد، غير أن حجتها تحتاج إلى سياق لغوي جمالي يعمق التأثير الذي يحدثه منطقها. وهو ما جعل معاوية يعاود تصديقها في ثلاث مراحل من تطور بنية الحكاية.

علي بن أبي طالب رضي الله عنه هو البطل الحاضر الغائب في هذه الحكاية. فتضعه الحكاية النموذج والمقياس الحقيقي للقيم والمبادئ. غير أن معاوية خليفة المسلمين يسعى إلى تأسيس نموذج آخر، إلى بناء نموذج يقول بالتسامح مع الخصوم، وباحتوائهم بالعطاء. غير أن هذا النموذج يبقى في ذهن معاوية دون أن يكون له أثر في وجدان الكثير من رعاياه. وهو نموذج يمكن أن يقرأ على أنه سعي لمحو النموذج الآخر، نموذج علي. ولذلك يصبح الصراع بين النموذجين، بين القيم المثالية والقيم الواقعية. وهذا ما يفسر الحضور الكبير لعلي في هذه الحكاية وفي غيرها من الحكايات التي يكون معاوية طرفاً فيها. وتتكرر في هذه الحكاية دائماً فكرة التسامح مع الخصوم واحتوائهم بالعطاء مهما بدت حدة مواجهتهم. وهذا ما يجعل خطاب هذه الحكايات التي يحضر فيها علي بن أبي طالب ومعاوية عودة إلى فكرة الصراع لا على أساس مادي، بل على أساس القيم التي بدت مختلفة بين الرجلين. وهو ما يجعلنا نميل إلى أن قدراً وافراً من هذه الحكايات[52]، وهذه الحكاية من بينها، رتبت واعدت ونمقت في عصر بني العباس، خصوم الأمويين .53غير أن ذلك لا ينفي الحدوث التاريخي لهذه الحكايات بشكل من الأشكال. ذلك أن التدوين يقتضي الوقوف على أحوال العصر والمزاج العام والتحولات السياسية والاجتماعية. ويبقى أن نقول إن القدر الخيالي في هذه الحكايات ربما يتوازى مع القدر الواقعي فيها. غير أن المهم هو قراءتها وفقاً لآلية تعيد تأسيس العلاقات وربطها بالسياقات الأخرى سواء ما كان منها تاريخياً أو سياسياً أو اجتماعياً.

6. خاتمة

أنتجت القراءة السابقة عدة ملاحظات تكشف أهمية استقراء هذه النصوص ووضعها ضمن سياق ثقافي أكبر. فهذا الحرص من قبل الرواة وأصحاب المصنفات على تعقب أخبار النساء وذكر طرائفهن وبلاغتهن أمر جدير بالنظر إليه على أنه جزء من حركة تسعى إلى تأكيد حضور المرأة الإيجابي في السياق الثقافي العام .54غير أن اللافت للانتباه، هو الحرص على رواية وتدوين النصوص التي تجمع بين الرجل والمرأة في سياق الجدل سواء على المستوى الواقعي أو التخييلي. وهذه النصوص لا تقدم المرأة إلا منتصرة على الرجل بحجتها وبلاغتها مما يؤكد الاعتقاد بتلازم وضوح الحجة من ناحية، وبلاغة العبارة من ناحية أخرى، بوصفهما من أهم مقتضيات الجدل. من خلال النصوص الثلاثة السابقة، جادلت المرأة من أجل كينونتها واعتبارها الإنساني كما في نص هند مع الحجاج، وجادلت من أجل حقها في نهوضها بمسؤولية الأمومة تجاه ابنها، وجادلت بياناً من أجل رأيها.

ففي نص هند نجد حالة مثالية للوقوف على انتصار غير طبيعي للمرأة على حساب الحجاج، والي الخليفة على العراق، بل إن الخليفة ذاته كان أداة في انتصار هند. لقد أحسن النص ترتيب سياق الأحداث إلى درجة تجعل القارئ يتجاوز السؤال التقليدي عن واقعية الحادثة من عدمها إلى ما هو أبلغ، وهو رمزية المعنى الذي يوحي به هذا النص. لقد ظهر نص هند مع الحجاج بانتصار مختلف. فلم يكن انتصار امرأة على رجل، بل انتصار سيدة كريمة على رجل سلطة وجاه ومال. وهذا الترتيب يرفع المرأة إلى قدر هو أبلغ من كل وجودها الواقعي في ثقافة ترى فيها مجرد تابع للرجل. لقد انطلقت القراءة من فرضية الأعلى والأدنى وفقاً للوضعية المألوفة للرجل والمرأة في السياق الاجتماعي. غير أن الحكاية تعيد صياغة هذا المفهوم لتتحول المرأة إلى أعلى والرجل إلى أدنى. وهي طبيعة جدل مستمر بين رجل وامرأة في السياق الواقعي الذي لا يوفر المساواة،

ولا يحاول التقريب بينهما. وهو ما يجعل النص يؤكد هذه اللعبة الجدلية، ولا يسهم في حلها، بل يقدم التصور الآخر؛ ماذا يحدث عندما تكون المرأة هي الأعلى في السياق الثقافي والاجتماعي؟ إنه تصور يكشف سلبية الاتكاء على فكرة الأعلى والأدنى، ويلمح إلى أفضلية تجاوز إشكالية ترسيخ السلطة الاجتماعية لأحد على آخر. إن هنداً/ المرأة التي حظيت بالعلو على الرجل في المتخيل، تمعن في الاستبداد بالحجاج/ الرجل إشارة إلى عدم شرعية تسلط الرجل عليها. فتغيير صاحب السلطة من رجل إلى امرأة لن يغير نتيجة العلاقة، ولذلك، فإن الجدل ماض في عنفوانه طالما بقيت العلاقة في شد وجذب.

أما نص امرأة أبي الأسود الدؤلي فهو نص يكشف جدل المرأة من أجل حق تعتقد أنه لها. فجدلها يرتقي إلى أهمية الدور المنوط بها. فهي تجادل في أمر دورها الاجتماعي، وأحقيتها بهذا الدور، وعدم تفريطها به أو التنازل عنه مهما كلف الأمر. يقدم هذا النص واقع المرأة في السياق اليومي من خلال معاناتها في تأكيد شرعية حضانتها لابنها. وبهذا تصبح حكايتها أبلغ نموذج لهذا النوع من الحكايات. إنها في هذا النص تجادل في سيادة الأمومة على الأبوة، بعد أن فقدت فرصة الحياة المشتركة مع زوجها. ومن هنا كانت قراءة النص من زاوية الوصل والفصل بين قطبي الحياة الزوجية مدخلاً للوقوف على سعي المرأة لوصل ما انقطع بتأكيد قدرتها على حضانة ابنها مع ما يحمله جدلها من بيان إخفاق زوجها/ الرجل في الحفاظ على حالة الوصل دائمة. لقد استخدمت اللغة البليغة مع الحجة الناصعة في مرافعتها أمام معاوية. فالحمل والوضع والرعاية أمور اختصت بها المرأة استحقت بها كسب حجة المجادلة. غير أنها لم تكن كافية إلا بتوظيفها في سياق لغوي بلاغي فاتن لم يملك معه معاوية إلا التسليم ببلاغتها والحكم لها.

ويمثل نص الدارمية مع معاوية ذروة القضايا التي تجسد جدل المرأة مع الرجل. إن المرأة هنا تمثل صوت العقل الذي لا يجامل في الحق. لقد بالغ معاوية في استنزاف رأيها في أمر علي بن أبي طالب، الأمر الذي

اختلف الناس فيه واقتتلوا. غير أنها كانت واضحة في حجتها، بينة في رؤيتها، بليغة في لغتها. فلم تتهيب السلطة فتضيع حجتها، ولم يختلط عليها المقام فتسوّد بصيرتها، ولم تأخذها دهشة الأسئلة فتفقد فصاحتها. إن لم تكن الدارمية رمزاً، فهي أشبه بالرمز منها إلى الحقيقة. إنها الآن لا تمثل نفسها، رغم أنها كانت ذات حين. غير أنها برحلتها من الضعف المزعوم إلى القوة البينة أصبحت امرأة للتاريخ. فهي واحدة من نسوة استطعن أن يقلن لا لمعاوية، ليس بصفته الشخصية، بل بصفته صاحب سلطة يسوق الدهاء بالعطاء ليحملها على قول ما يحب أن يسمع. لقد قبلت العطاء من أجل تأسيس تقليد بدا أنه قد توارى. فهي ترى أن العطاء لمن يستحقه من ذوي الحاجات، وليس لمصالح سياسية آنية كما يفعل صاحب السلطة الدنيوية. لقد ظهرت المرأة سياسية من غير سلطة، وحجة على السلطة من غير أن تنشق عليها. وهذا توازن يحسب للمرأة التي استطاعت أن تحب البناء وتبغض الهدم. إن جمال هذا النص يكمن في أنه يذهب بعيداً في رسم صورة خالدة للمرأة ليس من الممكن تجاهلها.

مثلت هذه النصوص بحمولاتها الواقعية والمتخيلة أبعاداً ثلاثة في حياة المرأة؛ وهي الكينونة، والحقوق، والرأي. وربما تظل هذه الأصول الثلاثة هي الأساس وسط تنويعات وتفريعات على قضايا كثيرة في حياة المرأة قدمتها العشرات، بل المئات من النصوص التراثية. إن المرأة تعاني من ذوبان كينونتها في السياق الثقافي، كما أنها تعاني من فقدان حقوقها، والأخطر أنها تعاني من تهميش رأيها وعدم الاحتفال به في كثير من الحالات. فهل هذه النصوص قد حلت مشكلة المرأة مع الثقافة، بحيث نستطيع أن نقول إننا قد وضعنا أيدينا على محصلة معقولة تبرئ الثقافة/ ثقافة الرجل من تهمة تهميش المرأة؟ أم أن هذه النصوص تمثل سياقها الخاص الذي لا يرقى إلى السياق العام؟ أم أنها مدخل للبحث في جذور الثقافة العربية عن انبثاقات حقيقية تحتاج إلى إعادة توجيه وقراءة تحليلية تأويلية غير مأسورة بتصورات مسبقة؟ إن هذه الأسئلة تستدعي الوقوف بعناية أمام هذه الظاهرة، فليس من الحكمة حصر دلالة هذه

النصوص وما شابهها على سياقها التاريخي، بل يجب تحرير دلالتها لتكون جزءاً من مكون ثقافي أكبر يمكن معه استقراء حضور المرأة بشكل موضوعي. لا شك أن هذا النوع من النصوص يشكل مدخلاً مهماً للنظر بعناية إلى ما توحي به من توجهات وتأكيدات على قضايا بعينها، بالإضافة إلى ما تتركه من انطباع بانتصار مجازي أو حقيقي للمرأة من خلال جدل يقوم على توأمة واضحة بين نصاعة الحجة وبلاغة الخطاب.

الهوامش والمراجع

1) الغذامي، عبدالله. ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998، (ص 104).

2) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. ت: عبدالحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، 1998.

3) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.

4) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. طبائع النساء. ت: محمد إبراهيم سليم. القاهرة: مكتبة القرآن.

5) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. عيون الأخبار. ت: د. محمد الإسكندري. ط 4. بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.

6) الضبي، العباس بن بكار. أخبار الوفدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان. بيروت، مؤسسة الرسالة، 1983.

7) مهنا، عبدالأمير. أخبار النساء في كتاب الأغاني. بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1999.

8) جابر، سمير. أخبار النساء في العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، 1996.

9) العيسي، هلال بن محمد. الأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري. أبها: نادي أبها الأدبي، 1417.

10) الجواري والنساء. طرابلس، لبنان: جروس برس.

11) عاشور، قاسم. نساء ذكيات جداً. الرياض، دار الطريق للنشر والتوزيع، 2000.

12) عبدالحميد، أبو أسامة محي الدين. نساء قلن لمعاوية لا. الرياض: دار المشاعل للطباعة والنشر والتوزيع، 1413.

13) هلال، محمود محمد. قطوف الرياحين: قبسات نسائية أدبية تربوية من التراث. مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.

14) العفان، سعد خلف. بطولة نساء العرب. حائل: مطابع المحيسن الحديثة.

15) الغذامي، عبدالله. المرأة واللغة. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، (ص 79).

16) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000 (ص 29).

17) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194).

18) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. . بيروت، المكتبة العصرية، 1997، ج1، (ص 99-100).

19) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. (ص 115-188).

20) المصدر السابق، (ص 153-154).

21) ابن منظور. لسان العرب. مادة (جدل).

22) معجم مقاييس اللغة ، مادة (جدل).

23) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف، (ص 31).

24) مصطفى العقاد.

25) قاسم، سيزا. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، (ص 113).

26) الألمعي، زاهر بن عواض. مناهج الجدل في القرآن. الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، (ص 73).

27) المصدر السابق، (ص 73).

28) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. ت: فوزي عطوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1 (ص 104-105).

29) الغذامي، عبد الله. ثقافة الوهم، (ص 75-76).

30) قال تعالى: ﴿وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، يتوارى من القوم من سوء مابشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب الا ساء ما يحكمون﴾ (سورة النحل، آية 58-59).

31) Jung, Carl G. Man and his Symbols. London, Aldus Books, 1964, (p 56-58).

32) Jung, Carl G. (p 56-58).

33) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، ج 1 (ص 104-105).

34) سورة المجادلة، (الآية 1).

35) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي). ت: عبدالرزاق المهدي. ط 2. بيروت، 1999، ج 17، (ص 229-231).

36) سورة النساء، (الآية 20).

37) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194). انظر نص الرواية باللفظ ذاته (امرأة اصابت ورجل أخطأ) في كتاب الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، ج 1، (ص 102).

38) كليطو، عبد الفتاح. الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي. الدار البضاء: دار توبقال للنشر، 1988، (ص 21).

39) هند بنت النعمان بن بشير الأنصاري. (ابن خلكان. وفيات الأعيان. ت: إحسان عباس. ج 3. بيروت: دار صادر، (ص 95).

40) ورد البيتان بالصيغة التالية، ليس في الحجاج، بل في روح بن زنباع الذي كانت تكرهه هند بنت النعمان، انظر المرجع السابق (ص 95).

وهل هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغل

فإن نتجت مهراً كريماً فبالحرى وإن يكُ إقراف فما أنجب الفحل

41) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. بيروت، المكتبة المصرية، 1997، ج 1، (ص 99-100).

42) يناقش د. عبدالله الغذامي في كتابه المرأة واللغة فكرة استلاب المرأة من حيث أن اللغة بكل مدلولاتها الثقافية والاجتماعية حق للرجل. (انظر، الفصل الأول: الأصل التذكير)، من كتاب المرأة واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

43) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبد الحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص 115-118). وقد وردت رواية مقتضبة لذات القصة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة (ج 4 ص 406). الطريف في هذه الرواية أنها كانت بحضرة زياد بن أبيه وليست بحضرة معاوية.

44) الغذامي، عبد الله ثقافة الوهم. (ص 103-104).

45) القرشي، عالي. نص المرأة: من الحكاية إلى التأويل. دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2000، (ص 36).

46) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبدالحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص 153-154).

وردت هذه الحكاية أيضاً في العقد الفريد لابن عبد ربه، ت: محمد سعيد العريان، بيروت: دار الفكر، (ج 1، ص 299-300). وصبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، دمشق، دار الفكر،) 1987 ج 1، ص 306-308). وقصص العرب، لمحمد أحمد جاد المولى وآخرين، بيروت: المكتبة العصرية، (ج 2، ص 119-120).

47) المصدر السابق، (ص 53). ورد هذا التفسير في هامش حكاية الدارمية في كتاب بلاغات النساء.

48) تثبت رواية ابن عبد ربه صفتين أخريين (وعاديتك على جورك في القضاء وحكمك بالهوى) وهما صفتان تعمقان المواجهة بين معاوية والمرأة. انظر كتاب أخبار النساء في العقد الفريد، (ص 76).

49) تشير د. سعاد المانع إلى أن المرأة في هذا النوع من القصص تقوم بالأعمال النبيلة المتصلة بالجماعة مباشرة، مثل فعلي لضيافة والعطاء. وهذه الصورة هي «الصورة الطبيعية للمرأة في التراث الأدبي»، مجلة النص الجديد، العدد 3/4، 1995، (ص 80).

50) العقاد، عباس محمود. معاوية بن أبي سفيان. بيروت: المكتبة العصرية، (ص 39).

51) هذه الإشارة بأن معاوية يعطي من غير ماله وردت في العديد من الحكايات، منها حكاية أروى بنت الحارث بن عبدالمطلب مع معاوية حيث تقول: «إن علياً أدى الأمانة وعمل بأمر الله، وأخذ به، وأنت ضيعت أمانتك، وخنت الله في ماله، فأعطيت مال الله من لا يستحقه، وقد فرض الله في كتابه الحقوق لأهلها، وبينها فلم تأخذ بها" ابن طيفور، بلاغات النساء (ص 85).

52) من بين هذه الحكايات التي وردت في كتاب بلاغات النساء (كلام عائشة بنت الأطرش، وكلام الزرقاء بنت عدي، وكلام أروى بنت الحارث بن عبد المطلب)، وغيرها، (ص 151).

53) توفي مؤلف هذا الكتاب (أحمد بن أبي طاهر طيفور الخرساني) التي ترد هذه الحكاية من ضمن حكايات عديدة عن بلاغات النساء، في عام 280هـ.

54) المانع، سعاد. «المثل العليا وصورة المرأة في قصص العرب القديم»، مجلة النص الجديد. العدد 4 /3، 1995، (ص 80). فهي ترى أن هذا النوع من القصص يمثل اتجاهاً يجب أن يلتفت إليه البحث العلمي.

الصورة الحركية

في شعر البحتري

جميل حسن

أرجو أن يغفر لي أساتذة المناهج النقدية الحديثة، وأخصُّ منهم أساتذة المناهج اللغوية: البنيوية، والتفكيكية والشكلية، وما لست أدرى إن أنا تخطيت مناهجهم أو حِدت عن دروبها إلى درب آخر أراه أيسر، وأسهل، وأقرب إلى الذوق العربي والفهم العربي؛ لأنه لا يحمل معه روائح الغربة ولا مساطر النقاد الغربيين أو مباضعهم أو آلاتهم القياسية التي بدأت توصف عند آخرين منهم بأنها بائسة.

فالشعر عندي، في أي لون كان وأي موضوع، هو نفحات وجدانية ينعكس فيها حس الشاعر وذوقه وفنه وثقافته وتفاعله الحي مع الكون والوجود. وإلا فأولى لشاعره أن يتحول إلى المقالة أو البحث.

من هنا، سأسأل الشعر، وأنا ألبس ثوب النقد، ماذا يعطيني؟ وأخبر القارئ بما أعطاني آملاً أن نلتقي ثلاثتنا عند ينابيع الحياة الحرة المتفتحة الواعية في محفل اللغة الجميلة الموحية المشحونة بآيات الإبداع؛ دون أن يموت أحد منا لا أنا ولا القارئ ولا النص (كما تقول بعض مصطلحات النقد الحديث).

كما أرجو الأكاديميين من الباحثين والنقاد أن يعذروني إن أنا لم أوثق ما أكتبه بالإحالة إلى المراجع والمصادر؛ لأني - هنا بالذات - فضّلت أن لا آخذ من المراجع والمصادر، فأستغني بذلك عن الإحالة، وأريح القارئ من العلامات والهوامش، وأبقيه مع النص يماشيني خطوة خطوة ونحن نرافق النص نسأله وهو يبوح لنا بمكنوناته ويقدم

لنا أخباره. فالتعامل المباشر مع النص يتيح للقارئ أسباب التواصل الفعّال الذي لا تلهيه عنه الأدوات التي تحفر في النص بحثاً عن الدلالات والعلامات، وترسم لذلك الخطوط والبيانات والجداول والرموز التي تفجع الشاعر بنصه لأنه لو عاد ليتعرف عليه لما عرفه بعد أن أحاله النقد الحديث إلى ركام وأشلاء، أو كتب عنه وهو غائب دون أن يستحضر أو يسمح له بالحضور لسماع أقواله واستقراء ملامحه، لأن وليده اختُطف منه وزُيِّف فأصبح كغريب البير كامو محكوماً بقضية اعترف هو بغيرها وفيما اعترف الحقيقة. ومن لا يصدقني فليقرأ تنظيرات الدكتور كمال أبو ديب في كتابيه: البنية الإيقاعية للشعر العربي، والرؤى المقنعة، وتعليقات الدكتور عبدالعزيز حمودة في كتابيه: المرايا المحدَّبة، والمرايا المقعرة.

◆

من هذا الأفق، وبهذا المنظور سوف أطل على بضعة نصوص لأبي عبادة البحتري، داعياً القارئ الكريم إلى أن يقف معي حيث أقف من كل نص، ثم يرافقني لندخل إلى حرم النص مصطحبين معنا فهمنا وذوقنا الفني فقط. وأنا زعيم بأنه سيجد من المتعة مثلما أجد، وربما سيكتشف في عالم النص ما لم أكتشف فيكون النص قد اغتنى بقراءتنا، ونكون نحن قد اغتنينا بمرافقته. راجياً ألا نحمل إلى النص ولا نحمل عليه، وأن ننحّي أية قراءة تعسفية افتراضية أو أفكار قبلية مسبقة عنه قد نكون تعلمناها في المدارس أو قرأناها عند بعض الشراح التقليديين.

وسوف يتنوع تعاملي مع النصوص سعياً مني وراء دفع الملل عن القارئ ومساهمة في تنويع أشكال حضور النص أمام قارئه.

◆

1 - معركة مع الذئب

وقد وُضع النص - كما درسناه في المدرسة الثانوية - تحت عنوان «وصف الذئب». ولسوف يُظهر النص نفسه أن هذا العنوان غير دقيق. فهو لا يصف ذئباً ما؛ بل يصوّر معركة مع ذئب جائع في بيداء يابسة مقفرة. والمعركة معركة الشاعر نفسه لا معركة أخرى يصفها الشاعر. يقول النص:

وأطلس[1] ملءِ العين يحملُ زوره[2]	وأضلاعَه من جانبيه شوًى[3] نُهْدُ
سما[4] لي وبي من شدَّة الجوع ما به	ببيداءَ لم تُعرَفْ بها عيشةٌ رَغْدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدِّثُ نفسَه	بصاحبه، والجِدُّ[5] يتعسُهُ الجَدُّ[6]
عوى. ثمَّ أقعى. فارتجزتُ. فهجتُه	فأقبلَ مثل البرق يتبعُه الرَّعدُ
فأوجرتُه خرقاءَ[7] تحسبُ ريشها	على كوكب ينقضُّ واللّيلُ مسودُّ
فما ازداد إلاّ جراءةً وصرامةً	وأيقنتُ أنَّ الأمرَ منه هو الجدُّ
فأتبعتها أخرى فأضللتُ نصلها	بحيث يكون اللُّبُّ والرُّعبُ والحقدُ
فخرَّ وقد أوردتُه منهلَ الرَّدى	على ظمأٍ لو أنَّه عذُبَ الوردُ
وقمتُ فجمَّعتُ الحصا[8] فاشتويته	عليه وللرمضاء من تحته وقدُ
ونِلتُ خسيساً منه ثمَّ تركته	وأقلعتُ عنه وهو منعفرٌ فردُ

يلاحَظ كيف وضع الشاعر الذئب الضاوي الجائع المتحفز للافتراس في صدر اللوحة، فهو ذئب ضخم يملأ العين منظره؛ لكن الجوع أهزله فجعله جلداً وعظاماً بارزة أضلاعه، وذلك ما أضناه فجعله متحفزاً لافتراس ما يلقاه أو من يلقاه في طريقه. ثم وضع نفسه قبالة الذئب بالوضعية ذاتها وقد جمعت اللوحة الحية بينهما في وضعية حية متحركة تأخذ بالأنفاس:

(سما لي وبي من شدة الجوع ما به) و(كلانا بها ذئبٌ يحدّث

نفسه بصاحبه) وللقارئ أن يتصور المشهد بروعته والخوف الذي يشيعه في المكان؛ ثم بالفضول الذي يبعثه في نفس القارئ قبل بدء المعركة بهنيهات. ولا يمكن في هذه الحالة أن تغيب عن المشهد البيئة المفزعة زماناً ومكاناً أي في ليل موحش وصحراء كئيبة أكثر وحشة (لم تُعرف بها عيشة رغد).. الذئب الجائع المخيف في ليل صحراوي رهيب.

ولم يمهل الشاعر قارئه ليلتقط أنفاسه. بل بدأ المعركة وهو جزء منها وفاعلٌ فيها. بل هي رسمٌ بالحركات لمعركة حقيقية نشبت بين الشاعر الجائع وذئب مهزول من الجوع، ويبدأ الفعل الماضي بنقل الومضات التي هي أشبه بـ (فلاشات) السينما أو التلفاز المتلاحقة (عوى، ثم أقعى، فارتجزت، فهجتُه.. فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد). حتى الفعل المضارع في آخر البيت زاد الصورة حركية وزادها صخباً وانخطافاً.

وعاد الفعل الماضي ليكمل الصورة ويزيده المضارع الذي تلاه حركة وتمادياً (فأوجرته خرقاء.. تحسب ريشها على كوكب ينفض والليل مسود).

وكان الخوف الأكبر إذ ضل السهم طريقه، أو أصاب الذئب ولم يقتله. وهذا مما يرفع من توتر المشهد ويزيد من هوله إذ يضاعف من هيجان الذئب واندفاعه واشتعال نار الافتراس عنده، ويزيد الخوف والتحفز عند القارئ.

(فما ازداد إلا جرأة وصرامة). لعله لولا جوعه لكان هرب وأخلى الساحة. (وأيقنت أن الأمر منه هو الجد) أي تأكد الخطر، ولم يعد ثمة من خيار إلا المواجهة. فهي - إذاً - غريزة الافتراس تتأجج حتى أقصاها تقابلها غريزة حب البقاء عند الشاعر تواجه امتحانها الحاسم.

وهكذا عاد الفعل الماضي، وعادت ومضاته تتلاحق.

(فأتبعتها أخرى، فأضللت نصلها) في القلب. لقد جندله في الرمية الثانية (فخرَّ، وقد أوردته منهل الردى).. وتهدأ الصورة، وتُلتقط الأنفاس رويداً، ويبدأ الشاعر التصرف على مهل، ويضع في أسفل اللوحة المشهد الأخير الذي رشح له منذ المطلع. ألم يقل إنه كان في أعماقه ذئب جائع يسكن أحشاءه كما كان ذلك الذئب مهزولاً من الجوع؟. وقد حدَّث نفسه (أي منّاها) بشيء من لحم هذا الذئب الذي أحلَّ لنفسه أكله (والضرورات تبيح المحظورات). لذلك يرينا نفسه كيف جمع بعض الحطب فأوقده وشوى من الذئب بعض اللحم. لكنه - على ما يبدو - لم يستسغه بدليل قوله: ونلت خسيساً منه.

بيد أنه لم يتركه هكذا وينصرف.. بل بشيء من التشفي والشماتة: (وأقلعتُ عنه وهو منعفرٌ فرْدُ).

وهذا ما جعل الصورة الحركية تلازم المشهد حتى إسدال الستارة.

ولا أزيد من التعليقات كيلا أحرم القارئ من الاستمتاع بما شاهد من مقدرة الشاعر الخارقة على الرسم بالكلمات الحية المتحركة. وذلك ريثما أكون قد هيأت له مسرحاً آخر من مسارح البحتري الماتعة.

◆

2 - وصف موكب المتوكّل

هو وصفٌ بحق. غير أنه وصفٌ لولا خوف المبالغة لقلنا فاق المشهد.

خرج المتوكل إلى صلاة العيد في موكب الخلافة وأبّهة الملك.

وكان البحتري (شاعر المتوكل) حاضراً، فقال يصف الموكب (هذه المرة وصف مشاهد):

بالبرِّ صمتَ، وأنت أفضلُ صائمٍ	وبسنّة الله الرضيّة تفطرُ
فانعم بيوم الفطر عيناً إنه	يومٌ أغرُّ على الزّمان مشهَّرُ
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت	عدداً يسيّره العديدُ الأكبرُ
والخيلُ تصهلُ والفوارس تدَّعي	والبيضُ تلمعُ والأسنّةُ تزهرُ
والشّمسُ طالعةٌ توقدُ في الضحى	طوراً.. ويطفئُها العَجاج الأكدر
حتى طلعتَ بنور وجهك فانجلى	ذاك الدُّجى وانجاب ذاك العِثيّرُ
وافتنَّ فيك الناظرون، فإصبعٌ	يُومى إليك بها وعينٌ تنظرُ
فمشيت مشيةَ خاشعٍ متواضعٍ	لله لا يزهو ولا يتكبّرُ
حتى انتهيت إلى المصلّى لابساً	نورَ الهدى يبدو عليك ويظهرُ
أبديتَ من فصل الخطاب بحكمة	تنبي عن الحق المبين وتُظهرُ
فلو أنَّ مشتاقاً تكلّفَ فوقَ ما	في وسعه لسعى إليك المنبرُ

❖

النص يظهر أن مواكب المحتفلين بالعيد، وهي تحضّر لاستقبال الخليفة ومرافقته إلى المسجد، قد بلغت حداً فاق الوصف. أمواج البشر المتلاطمة كأنها الجبال تسير وتنتقل بضخامتها وروعتها وبهائها ومهابتها. ثم كتائب الفرسان اللاعبين لعبة السيف والترس.. حتى ليكاد صهيل الخيل في المشهد يُصِمُّ الآذان. ولمعان الأسنة والسّيوف يبهرُ العيون. والشمس.. حتى الشمس رأد الضحى، وهي تتوهج في سماء المشهد، لا تكاد تستقر على حال، يطغى عليها الغبار المتصاعد الذي يملأ الجو. لكن الشاعر لم يقل ما نقوله فيكتفي بأن يقول: غطّى الغبار وجه الشمس أو حجبها ليجعل وصف المشهد نثرياً بارداً وجافاً.

بل قال: (توقّدُ في الضّحى طوراً) غير طويل و(يطفئها العجاج الأكدر). فإتيانه الكلمة (طوراً) هنا إنما ليحرك المشهد. إذ الحالة لم تكن لتثبت في ذلك المهرجان على وضعية واحدة. بل كانت متحولة متبدلة حيناً بعد حين. كانت ومضات أيضاً .. يتصاعد الغبار حيناً و(يطفئ الشمس المتوقّدة). يسمحُ لها حيناً بأن تظهر قليلاً وتحتل الساحة. لكن سرعان ما يعود ويطفئها .. وهكذا ترك الشاعر القارئ يتخيل المشهد الرائع دون أن يقدم له وصفاً هادئاً بتقريرية مملة.

ذلك كله هدأ وقرَّ في لحظة. لحظة مهيبة. لحظة ظهور الخليفة على المحتفلين. ولم يأت بالخليفة على مركبة أو محفّة؛ ولم يقدمه في أي حالة أو هيئة. بل أظهره وكأنه إشراقة نورية على الناس (حتى طلعت بنور وجهك). مهابة وهيبة ووقار واحترام وإعجاب يسر بل الجمهور فيقرُّ حالاً ويهدأ، وينجلي الليل الذي كان يشكله ذلك الغبار، لأن الناس هدأت فلا صهيل خيل ولا لعب فروسية.. ولا.. ولا.. (فانجلى ذاك الدُّجى، وانجاب ذاك العثير).

وهنا تتحول اللغة من لغة فائرة متوترة في حركة اهتياج وعصبية مع الجماهير إلى لغة وقورة متزنة سائرة في ركب الخليفة المهيب. لكنه لم يجعل الجماهير تنصرف أو تغيب، ولا اللغة تبرد وتفتر، بل افتنَّ الناظرون بالخليفة. فتأمل - عزيزي القارئ صورة الناس.. هذا ينظر بإعجاب إلى الخليفة، وذاك يشير بإصبعه (ذاك هو. ذاك هو الخليفة.. انظر!. انظر!. انظروه!. لاحظوه!. انظروا كذا وكذا من هيئته وهيبته ووقاره وعظمته إلخ..).

وتعود اللغة إلى وقارها واتزانها لتساير الموكب (فمشيت مشية خاشع متواضع لله).. (حتى انتهيت إلى المصلّى لابساً نور الهدى).

انظر كيف يتحدَّث عن خليفة (مليكه) بمهابة وإجلال وعشق!.

وتعاود اللغة سيرتها في آخر المشهد كما في أوّله صاعدة متوترة

متحفزة في مبالغات تتدرج حتى تبلغ أوجها في البيت الأخير. فكم كان ذ لك الخليفة مهيباً مؤمناً ورعاً، وخطيباً مفوَّهاً في الوقت ذاته حتى ليجعل المكان كله بناسه وأشيائه متلهّفاً لسماع المزيد متعلقاً بالبيان الرائع. وهل بعد انفعال المنبر من صورة حية يمكن أن يرسمها الشعر للمكان؟.

فلو أنَّ مشتاقاً تكلَّف فوق ما ... في وسعهِ لسعى إليك المنبرُ

◆

3 - لوحة في إيوان كسرى

القصيدة طويلة ومشهورة وُضعت في الكتب التي ترويها تحت عنوان: «وصف إيوان كسرى». وفيها هذه اللوحة التي اخترناها واقترحنا لها عنوانها: فكأنَّ الجرماز[9] من عدم الأنس، وإخلاقه[10] بنيّةُ رمس[11].

لو تراهُ علمتَ أنَّ الليالي ... جعلت فيه مأتماً بعد عُرسِ

وهو يُنبيك عن عجائب قوم ... لا يُشابُ البيانُ فيهم بلبسِ

فإذا ما رأيتَ صورة أنطاكيّةَ ... ارتعتَ بين روم وفرسِ

والمنايا مواثلٌ وأنوشروانَ ... يُزجي الصّفوف تحت الدِّرفس[12]

في اخضرارٍ من اللباس على أصفر ... يختال في صبيغة وَرْسِ

وعِراك الرِّجال بين يديهِ ... في خفوتٍ منهم وإغماضِ جَرْسِ

من مشيح[13] يُهوي بعامل رمح ... ومُليح[14] من السنان بترس

تصف العينُ أنهم جِدُّ أحياءَ ... لهم بينهم إشارةُ خُرْسِ

يغتلي فيهم ارتيابيَ حتى ... تَتقرّاهمُ يدايَ بلمسِ

◆

هذه الصورة الوصفية من الخارج يجلب فيها الشاعر قارئه ليجعله رفيقاً له، ويتحسس المشاهد مثله، ويتحرك حركته.

الجرماز أحد أبهاء القصر الهامة، وهو المكان الذي رُسمت على جدرانه صورة حية لمعركة أنطاكية المشهورة بين الروم والفرس. ومع أنها كان رمس مهدّم أو بقية من طلل، لو رأيته لحزنت لما شاهدت. تلك الأبهة والعظمة التي كان الفرح يحيلها إلى ما يشبه العرس الدائم. قد تحولت الآن إلى مأتم دائم.

غير أن الشاعر لم يرَ في المكان المهدَّم مجرَّد أطلال ميتة، بل هي حياة دائمة مستمرة لا تفنى. فهو شاهد على عجائب أولئك القوم الذين بنوه وكانوا ساكنيه يديرون الإمبراطورية العظيمة منه. شاهد بعظمة بنائه. شاهد بما يسترجعه في خيال القارئ من صور الأبهة والعظمة لأولئك القوم (الأكاسرة)، والشاهد الأعظم هو الشاهد الماثل أبداً على الحيطان. الا وهو صورة المعركة الكبرى المشهورة. معركة أنطاكية بين الروم والفرس. ولمجرد ذكر معركة أنطاكية، وقبل أن تشدُّك الصورة البارعة والشعر الوصفي الأخاذ لابد أن تبتعث في مخيلتك صور الصراع الدائم المتجدد على منطقتنا وفي منطقتنا بين الأغيار لامتلاك أرضنا وأمرنا. فالإمبراطوريتان العظيمان المتجاورتان آنذاك (إمبراطورية بيزنطة، وإمبراطورية الفرس) كانتا في صراع دائم. وساحة الصراع كانت بلادنا؛ والصراع على بلادنا. مَن منَ الإمبراطوريتين ينتزع السيادة وامتياز التحكم بنا ونهبنا (وما أشبه الليلة بالبارحة). لم يقل البحتري هذا، لكننا، ونحن نقرأ هذا الشعر الرائع الذي يرسم بالكلمات هذه الصورة الحسية الحركية لا نملك إلا أن نبتعث ذلك الزمان فيمثل أمامنا وكأنه الآن يمثل ويتحرك. صراع بين القوى العظمى علينا ومساومات وصفقات تتم والبضائع وأثمانها من ثروات بلادنا أو أرواح أبنائنا. فأما أنطاكية فقد أخذتها تركيا في صفقة مع الاستعمار الفرنسي عشية الحرب العالمية الثانية، وأما باقي

البلاد فساحات صراع الآن بين الأوروبيين الحالمين أبداً بالعودة، والأمريكان الهاجسين أبداً بالخوف من عودة أولئك.

ولا نسترسل حتى لا يخرج بحثنا عن غايته؛ بل نعود إلى صورة المعركة كيف نقلها الشعر إلينا صورة حسية حية متحركة تبعث الخوف والرهبة في نفس الرائي. وعندما يهدأ روعه يعجب لروعة الفن. أما نحن فنحيي الشاعر الذي نقل إلينا المشهد وكأننا نراه يتحرك في الكلمات والصور الأدبية.

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت بين روم وفرس..

والمنايا مواثلٌ وأنوشروان يزجي الصفوف تحت الدّرفس

يا تُرى!.. هل إبراز كسرى أنوشروان بطل المعركة انحيازاً من الشاعر أم هي اللوحة وضعته في هذا المقام؟ مهما يكن فإن عبارة (يزجي الصفوف) هي التي حرّكت الصورة ومنحتها الحياة أمام الأعين.

ولننظر بعد ذلك إلى الأشكال والألوان كيف تحرك المشهد فلا تجعله يستقر لحظةً في عين الناظر أو خياله. فالمشاهد ساكنة خافتة لكنها في غاية الحركة والضجة والإيحاء والتأثير في النفوس.

لاحظ - عزيزي القارئ - كيف يحرّك المشهد وهو مجرّد مشهد مرسوم على جدار:

وعِراك الرِّجال بين يديه في خفوتٍ منهم وإغماض جرْس

حتى المفردات الشعرية وهي تنساب أمام القارئ بعفوية وصدق وشفافية تبدو في آن معاً وكأنها منتقاةٌ بحيث يستحيل استبدال كلمة بأخرى تحل محلها هنًا ولا تسيء إلى فنية الأداء وروعة المشهد.

مناظر الكر والفر وضربات السيوف وطعنات الرماح وأساليب الدفاع حتى ليجعلك تُؤخذ بما أُخذ به، وذلك شاهد إخلاص واعتراف

أيضاً ببراعة الرسام الذي يخدع الناظر عن نفسه حتى ليظن المشهد حقيقياً.

يفتلي فيهم ارتيابي حتّى   تتقرّاهمُ يدايَ بلمسِ

وهل بعد هذا من فنية للأداء وإخلاص للفتنا العظيمة في طواعيتها للأداء إذا ما توافر لها الشاعر الموهوب؟!

◆

4 - الفتح بين خاقان والأسد

وهذه لوحة أخرى نكتفي منها بأن نذكّر بما قاله عنها الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه «المشاكلة والاختلاف» في معرض مقارنتها وقصيدة المتنبي في مدح والي طبرية بدر بن عمار وقتله الأسد بالعصا، مع قصيدة بشر بن عوانة الذي خاض معركة ضارية مخيفة مع الأسد، ولكنّ بشراً أدخل في مشهده العنصر الإنساني والمشاعر الإنسانية النبيلة بحضور فيه الكبر والكبرياء والشهامة. وكيف يجسّد الدارس الفرق بين من يخوض معركة وينقل وقائعها وأحاسيسها، وبين من يصف معركة ويتصوَّر آثارها ومداها. وقد تمنيت يوم قرأت المقارنة لو أن الدكتور الغذامي تذكّر معركة البحتري مع الذئب ووازن بينهما من حيث الاتفاق على حيوية المشهد وحركيته والفارق بين من يأكل ضحيته، ومن يأسف لاضطراره إلى قتل ضحيته ويواسيها بقوله للأسد بعد أن جندله: لا تأسَ يا صاحِ، فقد متَّ موتاً كبيراً يليق بأمثالك.

ولا يفوتني أن أدعو القارئ إلى التماس قصيدة البحتري في ديوانه أو في مختارات بطرس البستاني في كتابه: أدباء العرب. وقصيدة بشر في كتاب الدكتور الغذامي المشار إليه آنفاً.

5 – وصف بركة المتوكل

حتى الطبيعة لا يستطيع البحتري أن يصفها، ولو من الخارج، إلا حيةً متحركة. يبدأ وصف البركة بهذا النداء/ التعجب، اللاهف:

يا من رأى البركةَ الحسناءَ رُؤيتها   والآنساتِ إذا لاحت مغانيها

ثم يبالغ في البيت الثاني فيجعلها أهم من البحر. لكنه، وقد تكلف للمشهد هنا سرعان ما يقفز إلى الأفق الحي المتوثب فيعطي الطبيعة نفساً إنسانية، ثم يخضعها للتحليل النفسي.

ما بال دجلة كالغيرى منافسها   من الحسن طوراً، وأطواراً تباهيها

فهذه المنافسة الجميلة والمباهاة الطريفة تقف بقارئ الشعر على طريق نزهة تأخذ فيها بالألباب مناظر دجلة الخلابة وقد رأت منافساً لها تباهيه ويباهيها إلى جانب ذلك يدخل الشاعر العنصر الإنساني فكأنَّ المكانين صبيتان حلوتان تتنافسان وتتباهيان بجمالهما. ثم لايلبث أن يأخذ القارئ إلى التاريخ فيدخله إليه من باب الأسطورة والمرويات التراثية الخارقة:

كأنَّ جنَ سليمان الذين وَلوا   إبداعها فأدقّوا في معانيها
فلو تمرُّ بها بلقيس عن عرضٍ   قالت هي الصَّرح تمثيلاً وتشبيها

وواضح أن البيت الأول يتوكأ على بيتين للنابغة الذبياني يقول فيهما:

... إلاّ سليمانَ إذ قال الإلهُ له   قمْ للبريّةِ فاحددها عن الفَنَدِ
وخيّس الجنَّ إني قد أذنت لهم   يبنون تدمرَ بالصُّفاحِ والعَمدَ

واقتبس البيت الثاني من القصة القرآنية التي تقول عن بلقيس:

﴿وقيل ادخلي الصَّرحَ فلما رأته حسبته لجَّةً وشمرت عن ساقيها﴾.

ويصل بعد هذه المداخلات الحسية البصرية والنفسية والتاريخية إلى الصور الحركية المتلاحقة التي تجلوها التشابيه والاستعارات والكنايات والمحسنات البديعية:

تنصبُّ فيها وفود الماء مُعَجلةً   كالخيل خارجةً من حبل مُجريها

كأنّما الفضة البيضاء سائلةً   من السبائك تجري في مجاريها

في حب الشمس أحياناً يضاحكها   وريِّقُ الغيث أحياناً يباكيها

إذا النجوم تراءت في جوانبها   ليلاً حسبتَ سماءً ركبت فيها

وهكذا يرى البحتري الطبيعية دائماً متحركة حية يندمج فيها الإنسان حتى ليكادان يشكلان كلاً متداخلاً من الصعب فصلهما عن بعضهما في المشهد الواحد.

ومَن منا لا يذكر الأبيات الجميلة التي درسناها في المرحلة الإعدادية في «وصف الربيع». وكثيراً ما يعطينا أساتذتنا منها مادة لكتابة موضوعات التعبير الأدبي:

أتاك الرَّبيع الطلق يختال ضاحكاً   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقد نبَّه النيروز في غسق الدُّجى   أوائل ورد كنَّ بالأمس نُوَّما

يفتّقها برد الندى فكأنه   يبثُّ حديثاً كان قبلُ مكتّما

رحم الله أساتذتنا الذين حبّبونا بتراثنا من خلال عرض النماذج الجميلة فيه. ورحم الله البحتري. فإنه من أرقّ شعراء التراث وأصفاهم ديباجة.

الهوامش

1) أطلس: من أسماء الذئب أو أوصافه الدالَّة عليه.

2) زوره: جسمه.

3) شُوىً نُهّدُ: قوائم طويلة.

4) سمالي: تصدَّى لي. تحفَّز.

5) الجِد: التصميم ضد الهزل.

6) الجَدّ: الخط.

7) أوجرته خرقاء: رميته بسهم.

8) الحصا: الخطب.

9) الجرماز: البهو الرئيسي في القصر.

10) إخلافهِ: بلاه.

11) رمس: قبر.

12) الدرفس: راية الحرب.

13) مشيح: مُقبل.

14) مُليح: محاذر - مدافع.

❀❀❀

الأسلوب الذكري

لدى عنترة

محمد العيد الخطراوي

للإنسان أن يحلم بالمستقبل، ويعيشه في خياله، عن طريق أحلام اليقظة، أو عن طريق الرؤى وأحلام المنام، وله أن يعيش حدود حاضره، لا يضيق ولا يتبرم ولا يمد عينيه يمنة أو يسره، وله كذلك أن يستنجد بماضيه فيحياه في أسلوب ذكريات، أو ذِكَر، (جمع ذكرى أو ذِكْرَة) ليأخذ منها العبرة، ويستنير بها في ظلمات حياته، ويفيد من تجاربه، أو يلجأ إليها ليتخذ منها ملاذاً لروحه، وسلواناً لمعاناته، فإذا عبر عن ذلك بأسلوب قولي، كانت له الحرية في أن يعبر بما يشاء من تراكيب، كما يمكن له أن يتبع أسلوباً خاصاً، وقالباً معيناً، يأخذ كينونة محددة المعالم، مثله في ذلك مثل المتعجب، فإنه يمتلك الحرية في أن يعبر بما يشاء من الأساليب، ولكنهم عقدوا لأسلوبين اثنين منها مبحثاً نحوياً خاصة تحت عنوان (فعلا التعجب) أو (أسلوب التعجب).

وكأن عنترة بن شداد لما قال (ولقد ذكرتك والرماح نواهل) قد ابتدع أسلوباً نحوياً وأدبياً للذكر، أو التذكّر، ذا معالم خاصة، وطرائق معينة، ثم جاء بعده من ترسمها، وسلك سبيلها، فتحقق للأسلوب الذكْري العنتري الأصالة والسيرورة، فما الذي قاله عنترة؟ قال عنترة في معلقته وهو لاينفك عن حب ابنة عمه عبلة:

ولقد ذكرتُك والرماح نواهلٌ   مني، وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف، لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم

البيتان مكتنزان معنوياً وصورياً ولفظياً، وبهذا الاكتناز بهرا كل

من قرأهما، واستطاعا أن يؤسسا للأسلوب الذكري بعامة، يتجلى ذلك فيما جاء بعدهما من عصور، حيث تعاقب الشعراء على استخدام هذا الأسلوب، مما يرشحه لأن يكون قاعدة تلتزم وتدرس.

أ - *الجانب الشكلي*: واو القسم + لام القسم + قد + ذكرتُكِ (مخاطباً به الأنثى) + جملة حالية مقترنة بالواو + بعد مسافة تقتصر أو تطول تأتي الفاء داخلة على جملة فعلية ماضوية.

ب - *الجانب المعنوي*: وتتحكم في إيقاعات هذا التذكر مجموعة من الإيقاعات الظاهرة والخفية، منها:

1 - الشاعر في موقف مهزوز، محتاج فيه إلى دعم نفسي، فلذلك هو يبدأ كلامه بالقسم، ليؤكد لنفسه ولمن يخاطبها أنه صادق فيما يقول.

2 - نوع الشيء الذي يتذكره، هل هو شيء سعيد جالب للسرور، فهو يتذكره حينئذ ليسعد بلحظات الذكرى، ويتزود منها، ويود لو تطول.

أو أن الذي تذكره تعيس، متعس، مثير للأحزان، ومحرك للأشجان، مفسد لما قد يكون عليه من سرور، ومكدر لصفوة الحياة ومباهجها، فهو لا يريد أن يتذكره، ولكن الأقدار تفرضه عليه فرضاً.

3 - مناسبة التذكر، هل هو تذكر طبيعي تلقائي، على طريقة (الشيء بالشيء يذكر)؟ أو هو استذكار واستجلاب واستحلاب؟ أو هو شيء آت في غير أوانه، وإضافة سيئة لما لا يحسد عليه؟

4 - قد يكون المهم لدى الشاعر بمجرد الذكرى، ثم نقلها إلى صاحبته، وقد يصحبها بذكر بعد ماذا صنع بعد أن تلبسته حالة الذكرى، فيأتي بما بعد الفاء ليجد فرصة أطول للحديث إلى صاحبته، أو فرصة لإظهار كل ذلك للمتلقي، كوسيلة للتنفيس، وهذا ما يفسر

لنا طول الأبيات من قصرها، كما يفسر وجود الفاء وعدم وجودها.

5 - النموذج الذكْريّ في بيتي عنترة:

- قادح الذكرى: زحمة الرماح، ولمعان السيوف، وتقاطر الدم.
- الذكرى: ثغر عبلة المبتسم الذي لمعت ثناياه.
- الصلة بين الطرفين: الازدحام واللمعان، وصعوبة شق الطريق في حربه الأقران، وصعوبة شق الطريق إلى عبلة بين الأقوام، فجميع أحواله حرب لا سلم فيها.

وهو في مأزق دائم، والمتلقي يتوقع أن تكون الذكرى مصطبة راحة، وفضاء يتنفس فيه الشاعر الصعداء، ويتخلص من بعض أعباء نفسه، ولكنه يفاجأ بأنها نازلة تضيف إلى آلمه آلاماً جديدة، وتلقي عليه بكلكلها، وتَعجبُ بعد ذلك لسيف مصلت يقطع الرقاب، وحبيب يهوي على شفرته يتمنى تقبيله لمجرد أنه تخيله ثغر حبيبته، أو أنه يشبه أن يكون في بعض مخايله، إنها فعلاً نقطة حرجه، ولحظة فاصلة، يغيب فيها الرشد، ويضل بها عقل الحليم. ثم الحظ أن أحد الطرفين يرسل الموت شواظاً محرقاً، والطرف الآخر يمطر الحياة وابلاً من النشاط والمرح، أحدهما يملأ الأرض حرباً وموتاً، والآخر يملؤها عشقاً وحباً، وشتان بين هذا وذاك..!! ففي تصوير عنترة للموقف ظلال واضحة من التنافر والعناد الذي لا يمكن ترويضه إلا بريشة شاعر فنان كعنترة..!!

- ويتصدر نص عنترة للاحتذاء، شأن تراث كل العباقرة والمبدَعين، فكل من جاء بعد ذلك هم عالة عليه، ومسهمون باحتذائهم له في تأصيل ما اختطه من معالم لهذا الأسلوب.

فها نحن نجد جمال هذا الأسلوب، يثير شهية شاعرين من شعراء العصر الحديث، ويدفعهما إلى تخميس بيتي عنترة، وهما:

1 - الشاعر الأول هو القاضي عبداللطيف بن علي فتح الله، من أهل بيروت، توفي سنة 1260هـ. قال:

مـا عَنكَ لي، وَعَن ادِّكارِكَ شاغِلٌ   إذ مـا خَيالي عَنهُ شَخصكَ زائِلُ
لا وَقتَ قَلبي عَنك فيـهِ غافِلٌ   (وَلَقَـد ذَكرتكِ وَالـرِّماحُ نَواهِلُ

مِنّي وَبيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي)

مَسنونَةً - يا ما أُميلحَ سنَّها   مـصقـولَـةً لَمـاعـةً، فَكَـأنَّـهـا
بَرقُ الظَّلامِ، وَلَو تَـرَدَّت جفنها   (فَوددتُ تَقبيلَ السّيوفِ لأنَّها

لَمعت كَبارِقِ ثَغرك المتَبَسِّمِ)

وإنها حقاً لنزغة فقيه متطفل على الشعر وأهله، وكلام في غاية البرودة، لا علاقة له بالشعر غير الوزن والقافية.

2 - والشاعر الآخر هو محمد الهلالي صاحب المنظومات الهلالية (1235-1311هـ) قال:

أنـا دون حبـك يـا مليـحـةُ، بـاذل   روحـي، ولـو أن الأنـام عـواذل
هيهات يشغلني بغيرك شاغل   (وَلَقَـد ذَكرتكِ وَالـرِّماحُ نَواهِلُ

مني وبيض الهند تقطر من دمي)

لكِ قامةً لا زلت أعشق لدنها   ولأجلها أهوى الرماح وطعنها
يا ظبيةً ضحكت، فأبدت سِنَّها   (فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسم)

وهو ليس أوفر حظاً من صاحبه، ولا يبعد عنه كثيراً، وهذه مشكلة من يصرون أن يكونوا شعراء، معتقدين أن مجرد معرفتهم

لـلأوزان الـشعـريـة، وتـرديـدهـم لـبـعـض المحفـوظـات، بـالإضـافـة إلـى وجاهتهم ومكانتهم الوظيفية، يكفي أن يضعهم في مصاف الشعراء، وما هو بفاعل ولا مستطيع أن يفعل..!!

● أما الناسجون على منواله، والمتقفّون أثره، فكثر، منهم:

1 – أبو طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة (282/1) قال:

ولـقـد ذكـرتـكِ والـظـلام كـأنـه   يوم الـنـوى، وفؤادُ مـن لم يـعشق

وكـأن أجـرام الـنـجـوم لـوامـعـا   درر نـثـرن عـلـى بـسـاط أزرق

والـفـجرُ فيـه كأنـه قطـر الـنـدى   ينـهـل مـن ثبـج الـغـمـام المغدق

قال أبـو بكـر الخُوارَزمي: إنه أحد المقلين المحسنين، الذين يطبقون المفصل في أغراضهم، وينظمون الدر المفصل في معانيهم وألفاظهم، ثم أنشد له هذه الذِّكْرية.

وقال صاحب الإيضاح (19/3): ومن التشبيه التخييلي قول أبي طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة:

ولـقـد ذكـرتـكِ والـظـلامُ كـأنـه   يومُ الـنـوى، وفؤادُ مـن لم يـعشـق

قال: فإنه لما كانت أيام المكاره توصف بالسواد توسعاً، فيقال: اسودّ النهار في عيني، وأظلمت الدنيا عليّ، وكان الغزل يدّعي القسوة على من لم يعشق، والقلب القاسي يوصف بالسواد توسعاً، فخيل يوم النوى، وفؤادٌ من لم يعشق، شيئين لهما سواد، وجعلهما أعرف وأشهر من الظلام، فشبه بهما، وهو من تشبيه المحسوس بالمعقول.

قلت: والنص مزدحم بالصور الليلية الرائعة بنجومها اللوامع، وكواكبها المتناثرة في صفحة السماء الزرقاء الصافية، وفجرها المتوثب للبزوغ تهدهده قطرات الندى وغلائل الغمام المغدق.

وإذا ما رددنا النظر في الأبيات وجدنا أن طبيعة الجملة الذكرية

المتصدرة، هي نفس طبيعة النموذج العنتري، غير أن وقت التذكر وحده هو الذي اختلف، إن الرقي لا يذكر صاحبته في ميادين حربية، وإنما في ظلام موحش مخيف، وهو يعاني من الوحدة والعزلة، ويسرع فيربط بين آلام الوحدة، وآلام يوم الفراق ومعاناته، يخالف معظم الشعراء ولا يوافقهم على مقولة: (ويل للشجي من الخلي)، ففير العاشق وهو خلي، يعاني أيضاً ظلاماً نفسياً مدمراً، يصح أن تقول معه: (ويل للشجي والخلي)، ونلحظ أنه لم يرد إظهار صاحبته بما ترتب عن الذكرى، فلذلك لم يأت بالفاء..!! وكذلك فعل جرير فيما يأتي، حيث يكون الهدف الإخبار بحصول الذكرى وظروفها لا غير.

2 – قال جرير (الديوان 233):

ولقد ذكرتكِ باليمامة ذُكْرةً ... إن المحب لمن يحب ذَكور

والعيس مُنعلةُ السَّريحِ من الوجَي ... وكأنهن من الهواجر عُور

(السَّريح: السير الذي تُشدّ به الخَدَمة فوق الرُّسغ. والخَدَمة: هي هنا أيضاً سير غليظ محكم مثل الحلقة، يشدّ بها رسغ البعير. الوجَى: رقة القدم، والحافر، والخف من كثرة المشي).

وهوى جرير مبعثر بين قرى اليمامة، ومدن العراق والحجاز، والشام، ويبدو أن صاحبته هذه ليست من اليمامة لأنه تذكرها وهو في اليمامة، وفي وقت صعب أيضاً كصاحبيه السابقين، في رحلة صحراوية شديدة الحر، وقد وجيت أخفاف الجمال، وثقل الإبصار على العيون، لكن درجة الصعوبة مختلفة، فهي الحرب عند عنترة، وهي شدة الظلام عند الرقي، وهي الرحلة الشاقة في أرجاء صحاري اليمامة عند جرير.

3 – وقال جرير أيضاً (الديوان 357):

ولقد ذكرتكِ والمطيّ خواضعٌ ... وكأنهن قطاً فلاةٍ مَجْهَل

يسقين بالأدْمَى فراخَ تَنوفةٍ ... زُغْباً حواجبهنّ حمرَ الحوصل

4 - وقال أيضاً (الديوان 426):

ولقد ذكرتكِ والمطيّ خواضعٌ   مثلُ الجفون بُبرقَتَيّ أرمام
قد طال حبُّكَ لو يساعفكَ النوى   نجداً، وأنت بنخلتين تهامي

(خواضع: متطامنة الأعناق للسير. برقتا أرمام: مكان) وكالمرة السابقة يتذكر صاحبته التهامية وهو بنجد في حالة سفر على المطي في الصحراء.

5 - قال المرار الفقعسي:

ولقد ذكرتكِ والخصومُ يلفُّهم   باب يقاربهم على الأوتار
عند الخليفة أن تُنَجَّحَ حاجتي   أو أن تُرَدَّ حوارَها بحُواري

6 - وقال عمر بن أبي ربيعة:

ولقد ذكرتكِ يا بهية بعد ما   ذهب الكرَى بمُجالِسي ونديمي
فعليكِ يا ليلَ السلامُ تحيّةً   عدد النجوم، وقلّ من تسلمي

ونلحظ أنه خرب بعض معالم الأسلوب، وذلك فيما يخص الجملة الحالية، وفي إتيانه باسم صاحبته منادى، وذاك نزوع منه لكسر القائم، وهي فكرة يندفع إليها بعض المبدعين طلبُ التفوق والتفرد، وما كل مرة يحصل لهم ما يريدون..!!

7 - والوأواء الدمشقي (هو محمد بن أحمد الغناني، توفي سنة 385هـ) يذكر صاحبته أيضاً في لحظة انبساط وسرور، فيذكرنا بقول الآخر حين قال:

وإني لتعروني لذكراك هزة   كما انتفض العصفور بلله القطر

يقول الوأواء:

ولقد ذكرتكِ والنجوم كأنها   درٌ على أرض من الفيروزَجِ

يلمعن من خَلل السحاب كأنها شرر تطاير عن يبيس العرفج
والأفق أحلكُ من خواطر كاسب بالشعر، يستجدي اللئامَ، ويرتجي

ولكنه يختتم مشهد الذكرى، بألوان من المآسي هي صورة تطاير الشرر، وحلكة خاطر الشاعر المهمل من اللئام.

8 – وقال أبو العلاء المعري:

ولقد ذكرتكِ يا أمامة بعد ما نزلَ الدليلُ إلى التراب يسُوفُهُ
والعيسُ تُعلن بالحنين إليكمُ ولُغامُها كالبِرْس طار نديفُه
فنسيتُ ما كلفتِنيه، وطالما كلّفتِني ما ضرّني تكليفُه
وهواك عندي كالغناء لأنه حسن لديَّ ثقيلُه وخفيفُه

أشبه ابن أبي ربيعة في الإتيان بالنداء، والإتيان بالظرف (بعدما .... إلخ)، لكنه وفي بقية المطلوبات وفق النموذج العنتري.

(يسوفه: يشتمّه. اللغام: زبد أفواه الإبل. البِرْس: القطن. الثقيل والخفيف: ضربان من الإيقاع).

9 – وقال ابن أبي الخصال (هو محمد بن مسعود بن أبي الخصال الغافقي، شاعر أندلسي 465-540هـ استشهد في فتنة المصامدة بقرطبة):

ولقد ذكرتُكَ والهموم تَنوشني سَهَراً يُذكِّرُني بوَقع السَّمهَري
والليلُ قد لَبسَ الحِداد كأنَّما دَهَمتهُ حادثةٌ بفَقدِ المشتَري
وكأنَّما فَطرَ المسامعَ أعيُناً بظلامِه، فالأذنُ عَينُ المبصِرِ

ويبدو أن مناسبته حزينة، ولذلك حملت طابع الهموم والحداد، وقد أصر إصراراً شديداً على بيان شدة الظلمة.

10 – وقال ابن رشيق:

ولقد ذكَرْتُكِ في السَّفينةِ والرَّدى مـتـوقـع بـتـلاطـم الأمـواج
وَالجَوُّ يَهْطِلُ والرِّياحُ عَواصفٌ والـلـيـل مـسـود الـذوائـب، داج
وَعَلى السَّواحِلِ للأَعادي غارَةٌ يـتـوقـعـون لـغـارة وهـيـاج
وَعَلَت لأصْحابِ السَّفينَةِ ضَجَّةٌ وَأَنـا وَذِكْـرُكِ فـي أَلَـذِّ تَـنـاجِ

إنها ليست نقطة واحدة حرجة للذكرى، بل عدة مواطن ومضايق: هي الأمواج المتلاطمة بالموت، والجو الهاطل، والرياح العاصفة، والظلمة الضارية، والأعادي المتربصون بهم على السواحل، وصراخ الركاب واستغاثاتهم، بينما الشاعر يعقد لقاء بينه وبين ذكر الحبيب، في صومعة الحب، يستلهم من هذه النجوى ما يتقوى به على مواجهة تلكم الأخطار المحدقة والأهوال المحيطة بالسفينة وراكبيها، ولا حامي إلا الله، هذا هو مدى صدق الإخلاص والوفاء للحبيبة، يوم يفر المرء من أخيه.. إلخ.

11 – ويقول ابن رشيق مرة أخرى:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ والطَّبيبُ مُعَبِّسٌ وَالجُرْحُ مُنْغَمِسٌ بِهِ المِسْبارُ
وَأَديمُ وَجْهي قَدْ فَراهُ حَديدُهُ وَيَمينُهُ -حَذَراً عَلَيَّ- يسار
فشغلتني عما يضيق وإنه ليضيق من برحائها الأقطار

وإنها لأخطار لا تقل ضراوة عن الأول، فهو تحت وطأة المرض، وفي حالة كشف الطبيب عليه، ولكن لا شيء يشغله عنها، فهي أول ما يتبادر إلى ذهنه في مواجهة الأخطار.

12 – وقال ابن دانيال الموصلي الكحال (646-610هـ):

وَلَقَدْ ذكرتُكَ في مواطنِ لذَّتي مُتَشَوِّقاً لجميلِ ذاكَ المنظَرِ
وَبَعَثْتُ للوردِ الجنيِّ تَحِيَّةً أرسَلْتُها، وقُباهُ غيرُ مزوَّرِ
فتأرَّجَتْ نَفَحَاتُه، وتَضَرَّجت وَجَنَاتُه، وبدا بِخَدٍّ أحْمرِ

(قُباه: جَنْبه) ونلاحظ أنه أحل الجار والمجرور محل الجملة الحالية، ووفى ببقية المعالم الذكرية.

13 - وقال الصفي الحلي (الديوان 407):

وَلَقَدَ ذَكَرْتُكِ وَالسُّيوفُ مواطِرٌ ... كَالسُّحبِ مِن وَبلِ النَجيعِ، وَطَلِّهِ

فَوَجَدتُ أُنساً عِندَ ذِكرِكِ كامِلاً ... في مَوقِفٍ يَخشى الفَتى مِن ظِلِّهِ

14 - وقال أيضاً:

وَلَقَدَ ذَكَرْتُكِ وَالْعَجاجُ كَأَنَّهُ ... ظِلُّ الغَنِيِّ، وَسوءُ عَيشِ المُعسِرِ

وَالشوسُ بينَ مُجَدَّلٍ في جَندَلٍ ... مِنّا، وَبَينَ مُعَفَّرٍ في مِغفَرِ

فَظَنَنتُ أَنّي في صَباحٍ مُشرِقٍ ... بِضِياءِ وَجهِكِ، أو مَساءٍ مُقمِرِ

وَتَعَطَّرَت أرضُ الكِفاحِ، كَأَنَّما ... فُتِقَت لَنا ريحُ الجِلادِ بِعَنبَرِ

إنه يذكرها في موقف متأزم لا هوادة فيه، هو موقف الحرب الضروس، والقتلى مجدّلون معفرون، والموت يهدده بين كل لحظة وأخرى، فماذا حصل؟ نسي كل ما حوله من أخطار وأهوال، وأحس أن روح صاحبته تدعمه، وتشد من أزره، بنور وجهها، ومعسول كلامها، وطيب نشرها، إنها بحق صاحبة تستأهل الصحبة، تبهجه في حال السلم، وتسانده نفسياً في حالة الحرب، فهو منها أبَد الدهر في سعادة وسرور.

15 - وقال أيضاً (الديوان 408):

وَلَقَدَ ذَكَرْتُكِ وَالجَماجِمُ وُقَّعٌ ... تَحتَ السَنابِكِ، والأَكُفُّ تَطيرُ

وَالهامُ في أُفُقِ العَجاجَةِ حُوَّمٌ ... فَكَأَنَّها فَوقَ النُسورِ: نُسورُ

فَاعتادَني مِن طيبِ ذِكرِكِ نَشوَةٌ ... وَبَدَت عَلَيَّ بَشاشَةٌ وَسُرورُ

وظَنَنتُ أنّي في مَجالِسِ لَذَّتي ... وَالراحُ تُحمَلُ، وَالكُؤوسُ تَدورُ

الموقف هنا أيضاً موقف ضنك، بين الجماجم المبعثرة تحت سنابك الخيل، والأكف الطائرة المبتورة مما أصابها من وقع السيوف، والهام (مفرده هامة، وهو البومة، أو طائر آخر صغير من طيور الليل يألف المقابر. وطائر يزعم العرب أنه يخرج من هامة القتيل، ويقول: اسقوني، اسقوني حتى يؤخذ بثأره، ويقال له: الصدى أيضاً) الحوّمُ فوق النسور الجارحة التي تجمعت لأكل لحوم القتلى، فماذا حصل..؟؟ انتشت روحه، واستحضر أيام لهوه ولذته معها، فتجلد في موقعه، واستعان بالذكرى على شدائده.

16 – وقال الحلي أيضاً في رباعية أخرى (الديوان 408):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ حِينَ انكَرَتِ الظُّبى أغمادَها، وَتَعارَفَت في الهامِ
وَالنَبلُ مِن خَلَلِ العَجاجِ كَأَنَّهُ وَبلٌ تَتابَعَ مِن فُروجِ غَمامِ
فَاستَصغَرَت عَيناي أفواجَ العِدا وَتَتابُعَ الأقدامِ في الإقدامِ
وَوَجَدتُ بَردَ الأمنِ في حَرِّ الوَغى وَالمَوتُ خَلفي تارَةً وأمامي

العجاج، والهام، والسيوف، والجماجم، ونحوها هي أهم مظاهر الصور الحربية في (ذِكْرِيّاته)، ونلحظ أنه في حديثه عن اللحظة الحرجة، قد يعتمد في التحديد على الظرف بالإضافة إلى الحال، كما استعان غيره بالجار والمجرور، الذي هو شقيق الظرف، مما يمكن أن يعطي الشرعية في رسم معالم هذا الأسلوب.

17 – وقال ابن زاكور (هو محمد بن القاسم بن محمد الفاسي (-1120 1075هـ) مولده ووفاته في فاس، له ديوان شعر أسماه (الروض الأريض)):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُك بالرُّبى مِن لَمطَةٍ وَنَسيمُها يُهدي إليَّ أريجاً
فَاهتاجَ ريحُ الشَوقِ بَينَ أضالِعي يُذكي لَظى وَجدي، فَأَجَّ أجيجاً

18 - وقال جرمانوس فرحات (راهب سوري، واسمه الحقيقي جبرائيل بن فرحات بن مطر الماروني (1081-1145هـ) وله المثلثات الدرية، على نمط مثلثات قطرب):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُك يا وَداعةُ عندما شِمْتُ العدوَّ مجرِّداً سيفَ الردي

فوددت تقبيل السيوف لأنها تنبو إذا لا قيتُها بك عن هُدى

19 - وقال عبداللطيف بن علي فتح الله، الذي سبق أن أوردنا تخميسه لذكرية عنترة (ت 1260هـ):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُك وَالصّوارِمُ قَطّعَت مِنّي الوَرِيدَ بِضَربِ عاتٍ ظالمِ

قَبلتها إذ أَشبَهَت في بَرقِها وَجَمالِ وَجهك، بَرقَ فيكِ الباسِمِ

20 - وقال أيضاً:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُك وَالصُّفوفُ تَلاحَمت وَتَبارَزَ الفُرسانُ لِلفُرسانِ

وَتَضارَبوا بالمُرهَفاتِ وَبِالقَنا وَتَجَندَلَ الأَبطالُ في المَيدانِ

مَا جَولَةٌ أو طعنَةٌ أَو ضَربَةٌ إلا وَفيها قُلتُ: يا لَفُلان..!!

21 - وقال أيضاً:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُك حينَ جُدتُ بِمُهجَتي وَقَدِ احتَضَرت لَدى دُنو وَفاتي

فَوَددت مِن فيكِ المُعطَّرِ نُقطَةً في فيَّ، علما أن تُرَدَّ حياتي

ورغم محاولات الشيخ المتكررة في احتذاء النموذج، فإنه يفشل فشلاً ذريعاً، ويسقط في جرائر الغلو والمبالغة، وبخاصة في (ذكريته) الأخيرة، مما لا يتفق مع حظيرة الإفتاء وجلال القضاء والمشيخائية.

22 - وقال الشيخ جعفر بن محمد النقدي (1303-1369هـ) من مواليد مدينة العمارة بالعراق:

وَلَقَدَ ذكَرْتُك والكتاب على يدي   متفكراً ببيانه المطبوع
ورق بكفي أحرقته زفرتي   شجواً، وآخر أغرقته دموعي

بيتان ينزّان شعرية، ويزخران بالمشاعر الرقيقة الدافئة، ونلحظ فرادة لحظة التذكر، هي معايشة لأفكار كتاب أدبي رفيق ساحر البيان، ومغايبة لقوانص علمية وقضايا فكرية مشاكسة، فلم يتمالك نفسه، واشترك داخله وخارجه في منازلة الكتاب، إذ أحرقت زفراته نصفه، وأفسدت الدموع باقية، لا توجد حرب بينه وبين الكتاب، ولم يمنح المذكور ذاكره دعماً نفسياً على مواجهة مأزق أو عدو، وإما استنزف دموعه وزفراته فكان ما كان من إحراق وإغراق.

23 - وقال حسين حسني الطويراني (1227-1315هـ) ولد بالقاهرة، من أصل تركي، وتوفي بالقسطنطينية:

وَلَقَدَ ذكَرْتُك وَالمطيّ عَلى طوى   وَمقامنا لا يَستقرّ لِنابنا
وَالدوُّ مثل الجوّ قفر، فدفد   لا مؤنس إلا صَداه وَالمُنى
فَأمالَني ذكر الأحبة وَالهوى   سكراً بِهِ، وَلو الصَفا لو أحسنا

(الطوى: الجوع. لِنابنا: الناقة المشرقة. الدوّ: الصحراء الواسعة. الفدفد: من أسماء الصحراء أيضاً).

24 - وقال محمد حفني بن إسماعيل بن خليل ناصف (1272-1338هـ) تولى القضاء بمصر، وترأس الجامعة المصرية سنة 1908م عند تكوينها:

ولَقَدَ ذكَرْتُك والخطوب دوائر   حولي، كما دارَ السوار على اليد
والنار في البركانِ شَبَّ ضرامها   والطرف طوّافٌ بنا لا يهتدي
فطربت من نظر اللهيب لأنه   يحكي تلهُّبَ خدك المتوقدِ

25 - وقال أيضاً:

ولَقَد ذكَرتُك والرياحُ عواصفٌ والبحرُ يعلو بالسفين ويهبطُ
فكأنما هي أنت حين تسير في جوز الطريقِ مهرولاً تتخبطُ

26 - وقال أيضاً:

ولقد ذكرتكِ والطبيبُ بجانبي والجسمُ فوق فراشهِ مطروحُ
وجفونُ عيني بالملاقط فتحت وبها المباضعُ تغتدي وتروحُ
والخيط يجذب في الجفون بإبرةٍ جذباً تكاد تفيضُ منه الروحُ
فطربتُ من وخز الحديد كأنه قول برفض العذل فيك صريح

ويلاحظ أن ذِكْريته الثانية موجهة لمذكر قد يكون ابنه، وهي على كل حال محاولة للخروج على المتبع، وهو يلتقي فيها بابن رشيق في معاناة أحوال البحر.

27 - وقال عبدالحسين بن محيي الدين النجفي (1271هـ) ولد ونشأ وتوفي بالنجف:

ولقد ذكرتكِ والرياح لوافحٌ والأرض من حر الهجير تفور
والشمس في كبدي ألمَّ حريقها وأقام فهو بحرها مسجور
حتى إذا مال الليل مدّ رواقه فيها وأُسدِل للظلام ستور
عاثت بنا وحش الفيافي بعد ما خفقت على هام الرجال نسور
والأُسْدُ رابضةٌ بها من حولنا ولها علينا صولة وزئير
وأنا وذكرُك في سرور كامل فكأنني من طيبه مخمور

28 - وقال ناصيف بن عبدالله بن ناصيف بن جنبلاط اليازجي (1215-1288هـ) من علماء اللغة البارزين، وله ثلاثة دواوين شعرية:

ولقد ذكرتُكِ فاضطربتُ مهابةً وطَربتُ، فاشْتَق النُواحُ من الغنا
فبكيتُ حتَى ما بكيتُ لِفاقةٍ من أدمُعي، والدَّمعُ يُدركُهُ الفَنا

29 – وقلت:

ولقد ذكرتُكِ والحمير تنوشني ... من كل صوب، والجدار حيالي
والحاقدون تجمعوا لأذيّتي ... ما منهمُ أحدٌ يرق لحالي
فشكوت أمري للإله، وما دروا ... أني بحقدهمُ يزيد جلالي
وأنا وذكرك في سرور دائم ... والناعقون على الطريق سحالي

30 – وقال أحدهم:

ولقد ذكرتُكِ والحمار معاندي ... فوق الحديد، وقد أتى البابور

31 – وقال خليل مطران (1288-1368هـ) في قصيدته الشهيرة (المساء):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ ... وَالقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ
وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي ... كلْمَى، كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إزَائِي
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعاً ... بِسَنَى الشُّعَاعِ الغَارِبِ المُتَرَائِي
وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُه ... فَوْقَ العَقِيقِ، عَلى ذُرًى سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلاَلَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّراً ... وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ ... مُزِجَتْ بِآخِرِ أدْمُعِي لِرِثَائِي
وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً ... فَرَأَيْتُ فِي المِرآةِ كَيْفَ مَسَائِي..!!

وبعد هذه الجولة من النماذج السابقة أعتقد جازماً أن صورة الأسلوب الذي قصدنا إلى رسم معالمه، وهو ما أطلقنا عليه اسم (الأسلوب الذكْري) قد أصبحت واضحة جلية، وبذلك يكون هذا الأسلوب جديراً بأن يحتل مكانته بين نظرائه من الأساليب المخصوصة بالدرس والعناية، وقد لاحظنا من خلال النماذج أنها شملت جميع العصور، مما يثبت سيرورته وحسن تلقيه من أولي الاختصاص ومحبي الأدب ومريديه، ولعل اهتمامنا به وتقديمنا له مما يزكيه ويفسح المجال له، والله من وراء القصد.

«عكس الظاهر»

مصطلح عربي تليد

يوسف بكّار

- 1 -

التأويل قديم جداً، وأصيل في ثقافتنا وموروثنا العربي الإسلامي، حتى عُدت الحضارة العربية الإسلامية «حضارة التأويل». وقد مورس ممارسة تطبيقية أكثر منها تنظيرية تقعيدية، لاسيما في علوم الدين المختلفة وعلم الكلام والفلسفة والفكر الصوفي[1]، وإن ليس ثمة تنظيرات فيه وفي فلسفته مثلما هي الحال في الأعصر الحديثة التي تخطّى فيها حدود التعريف والتطبيقات الجزئية إلى آماد وأبعاد أرحب أو نظرية ذات فلسفة عميقة ترتبط بالمفاهيم الثقافية والفكرية والنقدية المختلفة، وتصبو إلى فهم العالم. وليس من شأن هذا البحث وهدفه أن يتوسع في هذين الأمرين ويفصّل[2].

- 2 -

«عكس الظاهر» مصطلح عربي نقدي تليد في صميم التأويل. صاحبة ضياء الدين بن الأثير الناقد البلاغي المتأخر (ت 637هـ)، الذي خصّه بمبحث مستقل منفصل، وإن يكن قصيراً، في كتابيه المشهورين «الجامع الكبير» و«المثل الثائر»، وألمع إليه ولم يذكره كاملاً في الفصل الذي خص به «التأويل» - قبل أن يعقد له مبحثاً خاصاً - في «المثل السائر» كذلك، وكرر بعض أمثلته في «الاستدراك».

المصطلح مركب من إضافة «العكس» إلى «الظاهر»، وهو تركيب سبق ابن الأثير إليه قدامة بن جعفر (337هـ) الذي أضاف «العكس» إلى

غيره» حين حصر «أحسن البلاغة» في ستة عشر مصطلحاً أطلق على السادس منها «عكس ما نُظم من بناء» أو «عكس اللفظ» دون أن يعرّفه، بل اكتفى بأمثلة ثلاثة عليه، هي: «اشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك»، وقول الحسن البصري «إن من خوّفك لتأمن خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف»، وقول عمرو بن عبيد «اللهم أغنني بالفقر إليك، ولا تفقرني بالاستغناء عنك»[3].

اللافت أن ابن الأثير وقف على هذا المصطلح عند قدامة، واستشهد بالمثال «اشكر من...» ذاته، وسمّاه «المعكوس»[4]، وجعله القسم الرابع مما أطلق عليه «المشبّه بالتجنيس» وصنّفه في ضربين:

الأول «عكس الألفاظ» كما عند قدامة، واستشهد عليه بالنثر والشعر. فمن النثر «عادات السادات سادات العادات»، ومن الشعر بيت المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله ... ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

والآخر، عكس الحروف، ومثاله قول ابن الرومي:

كيف السرور بإقبالٍ وآخرُه ... إذا تأمّلتَه مقلوب «إقبال»؟!

بيد أنه يذكر أن قدامة سمّاه «التبديل»، وهو اسم مناسب لمسمّاه «لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني». غير أنني لم أجد مصطلح «التبديل» عند قدامة لا في «جواهر الألفاظ» ولا في «نقد الشعر». وأزعم أن ابن الأثير نقل ذلك عن ابن سنان الخفاجي (ت 446هـ)، الذي كان كتابه «سر الفصاحة» من آثر الكتب عنده والذي يقول «ومما يجري مجرى المطابق أن يقدّم في الكلام جزء ألفاظه منظوماً نظاماً، ويُتلى بآخر يجعل فيه ما كان مقدماً في الأول مؤخراً في الثاني، وما كان مؤخراً مقدماً. وقد سمى قدامة بن جعفر هذا الفن «التبديل»[5]. علماً أن قدامة من علماء البيان الذين يتردد ذكرهم في تواليف ابن الأثير،

الذي أشار إلى بعض المسائل عنده[6]، وإلى مخالفته بعض العلماء في عدد من المصطلحات[7]. واكتفى أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بأن قال «وبعضهم يسميه التبديل»[8].

وجعل البلاغيون والنقاد بعد قدامة، يستعملون المصطلح مجرداً من الإضافة، أي «العكس» حسب، وهم: أبو هلال العسكري[9]. وابن رشيق[10] (ت 456هـ). وأسامة بن منقذ[11] (ت 584هـ)، وغيرهم[12]. وثمة آخرون، ابن الأثير فيهم[13]، زادوا عليه «التبديل» فأصبح «العكس والتبديل»[14].

أما يحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ) من المتأخرين، فأضاف «العكس» إلى «المعنى» في مصطلح سماه «عكس المعنى»[15]، وجعله النوع الرابع من أنواع خمسة في السّرقات الشعرية، وقال فيه «وما هذه حاله، فهو بالغ في المجد كل مبلغ. ومن لطافته ورقته ورشاقته يكاد يخرجه عن حد السرقة. ومن أمثلته قول أبي نواس:

قالوا: عشقت صغيرة، فأجبتهم: أشهى المطيِّ إليّ ما لم تُركَبِ
كم بين حبّةِ لؤلؤ مثقوبة نُظمتْ وحبّةِ لؤلؤ لم تُثْقب

وهو عكس قول مسلم بن الوليد:

إنّ المطيّة لا يلذّ ركوبها حتّى تُذلّل بالزّمام وتُركبا
والحَبّ ليس بنافعٍ أربابه حتّى يُفصّل في النظّام ويثْقبا

ليس سهلاً أن يُهتدى إلى ظهور المصطلح «عكس الظاهر» أول مرة في تواليف ابن الأثير الثلاثة السابقة تحديداً (المثل، والجامع، والاستدراك)، لأن ليس ثمة ما يؤكد تاريخ تأليف كل واحدٍ منها، بل ثمة ظنون وتخمينات وترجيحات لا يمكن الركون إليها لبعض من حقّقوا بعض هاتيك التواليف، أو درسوها وكتبوا عن مؤلفها، مؤداها جميعاً أن الرجل ألف «الجامع الكبير» قبل «المثل السائر» الذي أردفه بكتاب «الاستدراك»[16].

مهما يكن الأمر، فإن ابن الأثير ذكر لفظ «الظاهر» فقط من «عكس الظاهر» في الفصل الذي خص به «التأويل» في «المثل السائر» تحت عنوان في «الحكم على المعاني»[17]، الذي تتجلى فائدته في «الإحاطة بأساليب المعاني على اختلافها وتباينها»، وهو والفصل الذي يليه «في الترجيح بين المعاني»[18] من الأصول التي يفتقر إليها الناقد، لاسيما في فهم الشعر.

إن هذا كله يؤكد ولوع ابن الأثير بالمعاني، مما دعاه ألا يطيق المعنى العادي الظاهر، بل يبحث عن «المعنى المبتدع»[19]، وجعله شديد الانجذاب إلى المعاني الذهنية وتفضيلها على الصور الشعرية[20]، كما يلوح من تفضيله بيت النابغة الذبياني:

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلمّه   على شَعَثٍ، أيّ الرجال المهذّبُ؟!

على بيت أمرئ القيس:

كأنّ قلوبَ الطير رطْباً ويابساً   لدى وكْرِها العُنّاب والحَشَفُ البالي!

«لأنه تضمن حكمة تُعْرب عن تجربة الإخوان، فيتأدب بها الغِرّ الجاهل، ويتنبه لها الفَطِن الأريب، والناس أحوج إلى معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت أمرئ القيس. وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثمّ سوى ذلك. وبيت النابغة حكمة مؤدّبة تُستخرج بالفكر الدقيق»[21].

ولربما كان ولوعه بالمعنى على هذا النحو وغيره هو الذي حمله تأليف «الرسالة في المعاني المبتدعة»[22] التي لمّا تصل إلينا، وتأليف «عمود المعاني» الذي يبحث في ضروب المعاني في النظم والنثر، وما فيها من الأعمدة المطروقة، وما يخرج عنها من الشُعب، والذي قال عنه «وهذا كتاب تعبت في تأليفه زمناً طويلاً، وأنا ضنين به» بيد انه لمّا يصل إلينا كذلك.

فالمعاني التي يتوارد عليها الشعراء لها «عمود»، فإذا ما خرج أحدهم عن هذا العمود يكون «معناها» مخصوصاً ينفرد به وحده، ويكون أولاً فيه. من هذا، مثلاً، توارد عدد من الشعراء على وصف الطير بتتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى، كقول النابغة الذبياني[23]:

إذا ما غزا بالجيش حَلَّق فوقه عصائبُ طيرٍ تَهْتدي بعصائبِ
جوانحُ قد أيقنّ أن قبيلَه إذا ما التقى الجمعانِ أوّلُ غالبِ[24]

وقول أبي نواس[25]:

يتوخى الطيرُ غُدْوَتَهُ ثقةً باللحم من جَزَرِهْ

وقول مسلم بن الوليد[26]:

قد عوّد الطيْرَ عاداتٍ وَثِقْنَ بها فهنّ يتبعنه في كلّ مُرْتحلِ

وقول ابي تمام[27]:

وقد ظُلّلتْ عِقْبانُ أعلامه ضُحىً بعِقْبانِ طيرٍ في الدماء نواهلِ
أقامتْ مع الرّايات حتّى كأنها من الجيش إلاّ أنّها لم تقاتلِ

ففي الأبيات السابقة جميعاً «عمود من أعمدة المعاني لم يخرج هؤلاء كلهم عن فصّه، وإنما اختلفوا في سبك الألفاظ لا غير». لكن مسلم ابن الوليد خرج عن جوانب هذا العمود من الشُّعب إذ قال[28]:

أشْرِبْتَ أرواحَ العِدا وقلوبَها خوفاً، فأنفُسها إليك تطيرُ
لو حاكمتك فطالبتك بَذَحْلها شهدتْ عليك ثعالبٌ ونسورُ

يقول ابن الأثير[29]: وهذا معنى انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لذكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلا أنه أحسن وألطف وأبلغ، فقال: لو طالبك أعداؤك بالترات التي لهم عندك، وجرت بينك وبينهم محاكمة لتشهد

الطير والوحش التي أكلت لحومهم. وهذا من الملاحة على الغاية القصوى». إن هذا الذي يرى ابن الأثير أنّ الشاعر أخرجه مخرجاً آخر، هو الذي سمّاه الجاحظ (ت 255هـ) قبله «النِّصْبة» أي الحال الدالة، التي وصفها بأنها «تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصّر عن تلك الدلالات»[30] أي اللفظ، والإشارة، والعَقْد، والحساب)، واستشهد عليها بقول نُصيب بن رياح الأسود في سليمان بن عبدالملك[31]:

أقول لركب صادرين لقيتُهم ... قِفَا ذاتِ أوشالٍ، ومولاك قاربُ:
قِفوا خبّروني عن سليمان إنّني ... لمعروفه من أهل ودّانَ طالبُ
فعاجوا فأثنَوْا بالذي أنت أهلُه ... ولو سكتوا أثنتْ عليك الحقائب

اللافت أن ابن الأثير وقف عند عجز البيت الأخير/ الشاهد، وزعم أو توهم أن الجاحظ أدخله في باب «الكناية»، فقال[32] «فهذا يروى عن الجاحظ، وما أعلم كيف ذهب عليه مع شهرته بالمعرفة بفنّ الفصاحة والبلاغة! فإن الكناية هو ما جاز حمله على جانب الحقيقة، كما يجوز حمله على جانب المجاز. وها هنا لا يصح ذلك ولا يستقيم، لأن الثناء للحقائب لا يكون إلا مجازاً، وهذا من باب التشبيه المضمر الأداة! الخارج عن الكناية، والمراد به أن في الحقائب من عطاياك ما يُعْرِب عن الثناء لو سكت أصحابها عنه».

مادام الأمر كذلك، فإن «أثنت عليك الحقائب» ليس إلا «استعارة مكنية» بحسب القدماء، «وتشخيص» بالمفهوم النقدي الحديث[33]. والغريب أن ابن الأثير نفسه يُدخل البيت الأخير في «الجامع الكبير» في القسم الرابع من الكناية، الذي ليس بتمثيل ولا إرداف ولا مجاورة، ويستشهد بقول للجاحظ في النِّصبة[34]: «نحن قوم نسحر بالبيان، ونموّه بالقول؛ والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان، فأثّر ذلك في أمرنا أثراً ينطق إذا سكتنا؛ فإن المدعي بغير بيّنة متعرّض للتكذيب».

- 3 -

المهم أن التأويل عند ابن الأثير أحد قسمي التفسير، لأن التفسير «يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازاً معاً»، وليس «حقيقة» فقط كما ذهب بعضهم. التأويل، إذاً، رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو خاص والتفسير عام. فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويلاً. عصارة مذهبه في التأويل أنه أقسام ثلاثة حسب:

الأول، يفهم منه شيء واحد لا يُحتمل غيره، هو الذي عليه أكثر الأشعار، ويجري في الدقة واللطافة مجرى القسمين الآخرين.

والثاني، يدل على المعنى وضده، وهذه هي «الغيرية الضدية». وهذا أغرب ما يدل على المعنى وغيره، وهو من أظرف التأويلات المعنوية، وقليل الوقوع جداً. وذا هو مبعث اهتمام ابن الأثير الكبير به دون الضربين الآخرين، وعليه وحده قصر اصطلاح «عكس الظاهر»، وآثره بعنايته واهتمامه، حتى إنه نظم أبياتاً لتكون مثالاً عليه كما هو آت.

والأخير، يدل على المعنى وغيره، لكن «الغيرية» فيه ليست «ضدية»، وهو أكثر وقوعاً من الثاني. مثاله قوله تعالى ﴿ولا تقتلوا أنفسكم﴾[35]، فإنّ له وجهين من التأويل: أحدهما القتل الحقيقي، والآخر القتل المجازي بالإكباب على المعاصي، فالإنسان إذا أكبّ على المعاصي قتل نفسه في الدنيا والآخرة. ومنه قول الرسول الأكرم ﷺ لأزواجه: «أطولكنّ يداً أسرعكنّ لحوقاً بي». فلما مات جعلن يطاولن بين أيديهنّ، حتى ينظرون أيتهن أطول يداً. ثم كانت زينب أسرعهن لحوقاً به، وكانت كثيرة الصدقة، فعلمن حينئذ أنه لم يُرد الجارحة، بل أراد الصدقة.

ومثاله من الشعر قول المتنبي من قصيدة في عضُد الدولة البويهي[36]:

لو فطنتْ خيله لنائله   لم يُرْضِها أن تراه يَرْضاها

فإنه يستشف منه معنيان «غيران» الأول: أن خيله لو علمت مقدار

عطاياه النفيسة لما رضيت له بأن تكون في عطاياه التي هي أنفس منها. والآخر، أن خيله لو علمت أنّه يهبها من جملة عطاياه لما رضيت ذلك، لأنها تكره أن تخرج عن ملكه.

– 4 –

لكن ابن الاثير ُغني بالضرب الثاني من ضروب التأويل، الذي ينأى عن التأويلات البلاغية البيانية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من ضروب المجاز، وخصّه بمصطلح «عكس الظاهر»، واكتفى به في كلامه على التأويل عامة، وأفرده في جنس مستقل وحده في «المثل السائر» و«الجامع الكبير». ففي الأول جعله في النوع الثالث عشر من المقالة الثانية «في الصناعة المعنوية»[37]، وفي الآخر سلكه في القسم الثالث[38] من النوع الثالث من «الصناعة المعنوية» كذلك المعقود لمصطلح «شجاعة العربية»، الذي سبقه إليه أبو الفتح عثمان بن جنّي[39] (ت 392هـ)، دون أن يُجري للتأويل ذكراً في النوعين هذين كليهما.

عرف ابن الأثير «عكس الظاهر» أنه «نفي الشيء بإثباته، وذاك أنك كلاماً يدل ظاهره أنه نفي لصفة موصوف، وهو نفي للموصوف أصلاً». ووصفه بأنه من مشكلات علم البيان، ومستطرفاته المجيبة، وأسراره الغريبة، وأنه «من أغرب ما توسعت فيه اللغة العربية» و«قليل الاستعمال. وسبب ذلك أن الفهم يكاد يأباه، ولا يقبله إلاّ بقرينة خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عارياً عن قرينة فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله»، ثم قال «الإكثار من استعماله عَسِر، لأنه لا يظهر المعنى فيه».

وزعم انه «لم يذكره أحد من مؤلفي هذا الفن في كتابه، ولا أشار إليه»، وأنه عثر على مثال منه، أول مرة، في كلام للإمام علي بن أبي طالب، كرم الله جهه، ثم جعل – كما يقول – يطوّف زماناً على أقوال الشعراء للظفر بأمثلة أخرى، فكان له شيء قليل منها.

فأما قول الإمام علي، فهو وصفه لمجلس الرسول الأكرم، ﷺ،

بقوله: "لا تُثْنى فلتاته"، أي لا تُذاع سقطاته. فظاهر اللفظ أنه كان ثمّ فلتات، غير أنها لا تذاع، وليس الأمر ذلك؛ بل أراد أنه لم يكن ثمة فلتات فتثنى. وقرينة هذا الخارجة عن اللفظ أنه قد ثبت في النفوس، وتقرّر عند العقول أن مجلس رسول الله، ﷺ، منزّه عن فلتات تكون به، وهو أكرم من ذلك وأوقر.

أما الأمثلة الشعرية، فقول امرئ القيس[40]:

علـى لا حبٍ لا يُهتـدى لمنـاره   إذا سافَهُ العَوْدُ الدّيافيّ جَرْجَراً

فقوله «لا يهتدى لمناره» يعني، ظاهراً، أن له مناراً غير أنه لا يهتدى به، وليس المراد ذلك، بل هو أنه لا منار له يهتدى به.

هذا المثال يختلف عن قول الإمام علي، الذي أوّل بحركة ذهنية عقلية استنباطية، أو بقرينة خارجة عن دلالة اللفظ بتعبير ابن الأثير نفسه، الذي لم يتبين كيف اهتدى إلى تأويله، وإخال أن دلالة لفظ «اللاحب» هي مفتاحه. فمعناه اللغوي ليس «الطريق» حسب، إنما هو «الطريق الواضح الواسع المنقاد الذي لا ينقطع»[41]، وهو، والحال هذه، ليس في حاجة إلى «منار». والطريف أن ابن منظور (ت 711هـ) ذكر البيت نفسه في مادة أخرى غير «لحب»، وقال: «وقوله لا يهتدى بمناره، يقول ليس به منار فيهتدى به»[42].

وقول عمرو بن أحمر الباهلي في وصف فلاة[43]:

لا تُـفْـزِعُ الأرنبَ أهـوالُـهـا   ولا نرى الضبَّ فيها ينجَحِرْ

ظاهر المعنى أن ثمة «ضب» لكنه غير منجحر، وليس كذلك، بل المعنى أنه لم يكن ثمة ضب أصلاً، وأن ليس من قرينة تخصّصه حتى يُفهم منه ما فهم من «لا تُثنى فلتاته». لكن قد تكون القرينة الذهنية هي شدة أهوال المفازة نفسها التي لا تمكّن الأرانب السكون فيها، وكذا الضب أيضاً.

وقول ابن الأثير نفسه:

أدنينَ جلبابَ الحياءِ فلن يُرى لذيولهنَّ على الطريق غبارُ

الذي وصفه بأنه «حسن رائق» وأظهر بياناً من «ولا ترى الضب..». فظاهر البيت يوحي أن هؤلاء النسوة يمشين هوْناً لحيائهن، فلا يظهر لذيولهن غبار على الطريق، وليس المراد كذلك، بل المراد أنهن لا يمشين على الطريق أصلاً، أي أنهن مخدّرات لا يبْرحن بيوتهنَّ، فلا يكون، إذاً، لذيولهنّ على الطريق غبار. وربما يكون هذا هو مكمن القرينة الذهنية الخارجة عن دلالة اللفظ.

– 5 –

اللافت في المسألة أن ابن الأثير ركّز في كلامه على المصطلح مستقلاً على أمثلة المراد منها المعنى التأويلي، الذي هو ضد المعنى الظاهر ليس غير والذي يرمي إلى «المنزع البعيد» في التأويل، باصطلاح الإمام محمد بن جرير الطبري، واستغنى عن الأمثلة في كلامه على التأويل عامة وأقسامه في «المثل السائر»، وعن مثال طريف في «الاستدراك»، لأن إمكان الجدل أو النزوع البعيد في تأويل المعنيين الضدين أكبر وأبعد مدى، لاسيما إذا كان أحدهما مدحاً والآخر ذماً، وفي سياق قد يرجح أحدهما.

فمن شواهد «المثل السائر» التي استبعدها، مثلاً، قول الرسول ﷺ: «إذا لم تستح فاصنع ما شئت»، فهو يشتمل على معنيين ضدين: أحدهما مدح، وهو إن لن تفعل فعلاً تستحي منه فافعل ما شئت؛ والآخر ذم، المراد به إذا لم يكن لك حياء يزعُك عن فعل ما يُستحى منه فافعل ما شئت.

وقول المتنبي في كافور:

فإن نلتُ ما أمّلتُ منك فربما شربتُ بماءٍ يُعْجِزُ الطَّيْرَ وِرْدُهُ

فالبيت يحتمل المدح والذم، وإذا ما أُخذ منفرداً دون النظر إلى

ما قبله[44]، يكون بالذم أولى، لأنه ينطوي على وصف نوال كافور بالبعد والشذوذ، لاسيما أنه مبدوء بـ (إن) الشرطية التي أُجيب عنها بـ (رب) التي للتقليل هنا، فيصبح المعنى أنني لست من نوالك على يقين، فإن نلته فربما وردت مورداً لا يقدر عليه الطير. أما إذا ما نُظر إلى البيت الذي قبل بيت الشاهد، وروعي ارتباطه بالمعنى الذي قبله دلّ على المدح خاصة.

وقوله في كافور أيضاً:

وما طربي لمّا رأيتُك بِدْعةً لقد كنت أرجو أن أراك فأطربُ

فوجه المدح فيه أن فرحتي برؤيتك ليست من البدع، لأنني قدّرت ذلك وعرفته. أما الذم، فيتمثل بذكر ابن الأثير لقول ابن جني لصاحبه المتنبي بعد أن قرأ البيت:

«لم تزد على أن جعلته أبازنة»[45] أي قرداً، فضحك المتنبي لهذا. ويقال لمثل هذا الضرب من الكلام «الموجه» أي له وجهان. وأصل مصطلح «الكلام الموجه» لابن جنّي، كذلك، لكن في المدح حسب. ففي تعليقه على بيت المتنبي في سيف الدولة:

نهبتَ من الأعمار ما لو حَوَيْتَه لهنئتِ الدنيا بأنّك خالد

يقول: «لو لم يمدحه إلاّ بهذا البيت وحده، لكان قد يناله ما لم يُخلقه الزمان، وهذا هو (المدح الموجّه)، لأنه بنى البيت على كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثمّ تلقاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه واتصال أيامه»[46]. ولقف أبو منصور الثعالبي (ت 429هـ) المصطلح نفسه عن ابن جني، وفسره بأنه «كالثوب له وجهان، ما منهما إلا حسن»[47].

أما شاهد كتاب «الاستدراك»، فبيت المنخّل اليشكري[48]:

ولقد دخلتُ على الفتا ةِ الخِدْرَ في اليوم المطير

الذي كان في جملة ما عرضه أحدهم على ابن الأثير من كتاب «الحماسة»، وكان قد قرأه على شيخ من مشيخة علماء العربية بالعراق.

ولما سأل ابن الاثير الرجل: «ما شرح لك شيخك من معنى هذا البيت؟»، أجاب: «هذا معنى ظاهر لا يُسأل عنه»!، فقال له: «وما هو هذا الظاهر؟». قال الرجل: « يريد أنه دخل على هذه المرأة في يوم يجيء فيه المطر». فما كان من ابن الأثير إلا أن قال: «إن كان أراد هذا، فقد خاب وخسر، وإن كان أبو تمام فهم ذلك منه واختاره فهو أخيب وأخسر! وأيّ معنى ها هنا يختار إن كان المراد منه ذلك؟!». فقال له الرجل، بعد وجوم وإطراق: «ما الذي عندك؟»، فقال: «إن المنخّل قد وصف نفسه بالشجاعة والإقدام وقوة الجَنان. يريد أنه دخل على هذه المرأة وزوجُها شاهد أي حاضر في البيت، ولم تمنعه المراقبة ولا الخوف من دخوله عليهما. ألا ترى أن العادة – في الأكثر والأغلب – أنه إذا جاء المطر يمتنع المسافر عن السفر، والزائر عن الزائر[49]، وصاحب الشغل عن السعي في شغله؟ وقد يُسافر عند مجيء المطر ويزار ويسعى في الشغل، لكن يقع ذلك نادراً، والحكم إنما يكون على الأكثر والأغلب. فالمنخّل يريد بقوله «في اليوم المطير» أنه دخل على هذه المرأة، وزوجها حاضر في البيت. ولم يرد أنه دخله بمرأىً منه، بل دخله وهو حاضر فيه، ولم يصدّه عن ذلك خوف ولا مراقبة».

– 6 –

الطريف اللافت أن أمثلة «عكس الظاهر» التأويلية تحديداً تمّ عند ابن الأثير على اجتهاد تأويلي يركز على الضرب «الأقصى» الذي يكشف المستور وما لم يقله ظاهر النص، وهو ضرب يحظى بكثير من الاهتمام، وله «القدرة على الكشف عن العلاقات والترابطات التي لم يكشف عنها من قبل، أو التي لم يُفكّر فيها من قبل. إنها علاقات وترابطات ما كان من الممكن الحصول عليها لو بقي التأويل في حدوده الدنيا أو المعتدلة»[50]. وهو يدنو كثيراً من مفهوم المدرسة النقدية التي يُعد الأمريكي «إرك دونالد هيرش» أبرز دعاتها، والتي تركز على التأويل الذي يؤثر دور المبدع في النص، ويصبو إلى استرجاع نيته مفتاحاً لمعناه، أي «قصديته» هو وليس «قصدية النص» أو «القصدية الغائبة» التي تتبناها مدرسة نقدية أخرى

تعنى بالقارئ/ المتلقي، وتؤثر استجابته للنص؛ وترى أن النص «كون مفتوح (open - end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية، أي النصوص التي تحتمل كل تأويل[51].

ويعد تأويل المدرسة الأولى/ مدرسة هيرش عند بعضهم، التأويل الوحيد الصحيح، لأن إقصاء المبدع/ صاحب النص وعدم الاعتراف بموقعه في تاريخ التأويل أمر فظيع[52]، هو الذي يطلق عليه «لعبة التقتيل» أو «موت المبدع»[53]، وهي مسألة مازالت جدلية. وربما التفت إلى هذا كله بعض النقاد العرب المحدثين لما قال بالتقارب بين هيرش ومنهج التأويل العربي[54].

– 7 –

لقد تعمدت أن أتخير جلّ شواهد ابن الأثير في كلامه على التأويل عامة من شعر المتنبي تحديداً لأبين، فضلاً عن أخذه مصطلح «شجاعة العربية» عن ابن جني كما تقدم وكما تخلل كلامه من إشارات إلى الرجل والإفادة منه، مدى ما أفاده منه، كذلك، في الوصول إلى مصطلح «عكس الظاهر» نفسه، وفي التطبيق بذكره بعض أمثلته التأويلية «الضدية» التي ركز عليها ابن جني، علماً أن ابن الأثير ذكر شرحه لديوان المتنبي بعنوان «المفسّر»[55] في حين أنه «الفَسْر»، وعاب عليه شرحه بيت المتنبي:

تُـبِـلُّ خـديَّ كـلـمـا ابـتـسـمـتْ   مـن مـطـرٍ بـرقُـهُ ثـنـايـاهـا

بقوله: «إنها كانت تبزق في وجهه» فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبتسم، فيخرج الريّق من فمها، ويقع على وجهه، فشبهه بالمطر. ثم غمز قناته، فقال: «وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره. وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تشد إليه الرحال، فما يقال في غيره؟! لكن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب!».

من هنا، انطلق، واتخذ من ابن جني نموذجاً لأهل النحو واللغة فنقدهم ونقده[56]، وبيّن عدداً من أخطائه في شرح شعر المتنبي، فقال: «هذا هو أبو الفتح قد كان من علم النحو على درجة لم ينته إليها غيره. ومع هذا فلما انتُدب لتفسير شعر المتنبي كشف عن عورة كان في غنىً عن كشفها، لأنه أخطأ في مواضع كثيرة خطأ فاحشاً، وذلك أنه جاء إلى أبيات من شعره فشرحها بالضد مما تضمنته من المعنى، وقد عيب عليه ذلك. ولابد من ذكر يسير ممّا أخطأ فيه حتى يتبين للناظر في كتابي هذا، ولا ينسبني إلى التحامل في الذي ادعيته».

على الرغم من هذا، فثمة مباحث بأعيانها نظر فيها ابن الأثير إلى ابن جنّي وأفاد منه فيها. فقد اعترف بتصفحه كتاب «الخصائص»، ووجد أن مؤلفه «قد ذكر في المجاز شيئاً يُتطرق إليه النظر»[57]، وأن النوع الثاني عشر من «المثل السائر»[58]، الذي قبل «عكس الظاهر» مباشرة قد ذكره أبو الفتح بن جنّي في كتاب الخصائص، إلا أنه لا يورده كما أوردته أنا، ولا نبّه على ما نبّهت عليه من النُكت التي تضمنته. وهذا يظهر بالوقوف على كلامي وكلامه»[59].

وليس ببعيد أن يكون أثر ابن جنّي قد امتدَّ فيه إلى مقاربة المصطلح «عكس الظاهر» نفسه. فقد أفرد ابن جني باباً عنوانه «في الحمل على الظاهر وإن أمكن أن يكون المراد غيره»[60]، وقال في مفتتحه: «فإذا شاهدت ظاهراً يكون مثله أصلاً أمضيت على ما شاهدته من حاله، وإن أمكن أن تكون الحال في باطنه بخلافه...»[61]، وجعل يطبقه على النحو حسب.

– 8 –

ويبدو أثر علماء الأصول، الذين يُعنون بالظاهر والباطن عناية قصوى، وبدلالات العبارات والترجيح بينها ودراسة تقدير الاحتمالات في نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف وما يعطيه ظاهر النص وباطنه

أو ما يعطيه منطوقه ومفهومه لاسيما ما يتصل عند ابن الأثير بالمعاني التي يسلك فيها «التأويل» عامة و«عكس الظاهر» خاصة، يبدو أثرهم فيه جلياً جداً[62]. من الأدلة عليه ما يتردد عنده من إشارات إلى الفقه وأصوله، وعلمائه. يقول: فإن علم البيان لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام»[63]، ويقول في فصل «الترجيح بين المعاني»: «والفرق بين هذا الترجيح والترجيح (الفقهي) أن هناك يُرجّح بين دليل الخصمين في حكم شرعي، وهنا يرجح بين جانبي فصاحة وبلاغة في ألفاظ ومعان خطابية، وبيان ذلك أن صاحب الترجيح الفقهي يرجح بين خبر التواتر مثلاً وبين (كذا) خبر الآحاد؛ أو بين المُسند[64] والمُرسل[65]، أو ما جرى هذا المجرى. وهذا لا يعرض له صاحب علم البيان لأنه ليس من شأنه؛ ولكن الذي هو من شأنه أن يرجح بين حقيقة ومجاز، أو بين حقيقتين، أو بين مجازين؛ ويكون ناظراً في ذلك كله إلى الصناعة الخطابية. ولربما اتفق هو وصاحب الترجيح الفقهي في بعض المواضع، كالترجيح بين عام وخاص، أو ما شابه ذلك»[66].

ويقول في كلامه على المجاز: «وكنت اطلعت في كتاب من مصنفات أبي حامد الغزالي[67]، رحمه الله. ألفه في أصول الفقه، ووجدته قد ذكر الحقيقة والمجاز، وقسّم المجاز إلى أربعة عشر قسماً، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التي أشرت إليها، وهي: التوسع، والتشبيه، والاستعارة، ولا تخرج عنها. والتقسيم لا يصح في شيء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لا يختص بها غيره، وإلا كان التقسيم لغواً لا فائدة فيه»[68]، وأخذ يورد ما ذكره، ويبين فساده في رأيه[69]. ناهيك بتركيزه على التذكير بأئمة المجتهدين في علم الفقه: الشافعي، وأبي حنيفة، ومالك بن أنس، وضرورة التأسي بهم في الاجتهاد في فن الكتابة[70]. ولقد استشهد برأي الشافعي في توضيح حقيقة «اللمس» في قوله تعالى: ﴿أو لامستم النساء﴾[71]، فقال: «ولهذا ذهب الشافعي، رحمه الله، إلى اللمس هو مصافحة الجسد الجسد، فأوجب الوضوء على الرجل

إذا لمس المرأة، وذلك هو الحقيقة في اللمس. وذهب غيره إلى أن المراد باللمس هو الجماع، وذلك مجاز فيه»[72].

– 9 –

وثمة جذور أبعد امتداداً وإرهاصات أقدم لمسألة «الباطن والظاهر» والتأويل عند النحويين والعلماء الأقدم تاريخيًا، الذين لم يكونوا – كذلك – بمنجاة من التأثر بعلم أصول الفقه، كما عند سيبويه (ت 180هـ) من النحويين مثلاً[73]. أما العلماء فمنهم أبو زكريا الفرّاء (ت 207هـ) – وهو نحوي أيضاً –، الذي استشهد بعدد من الآيات وقليل من الأبيات التي لا يراد بها الظاهر، كقوله تعالى ﴿فلِمَ تقتلون أنبياء الله من قبل﴾[74]، وأوّلها بقوله: «وليس الذين خوطبوا بالقتل هم القتلة، إنما قتل الأنبياء أسلافُهم الذين مضوا فتولَّوهم على ذلك، ورضوا به فنُسب القتل إليهم. لهذا صلحت «من قبل» مع «تقتلون» التي للمستقبل»[75]. وكان الفرّاء أحد الذين اعترض ابن الأثير على أشياء من تفسيرهم لبعض آيات القرآن الكريم[76].

ومن العلماء، أيضاً، ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) الذي عقد بوضوح، قبل ابن جنّي وابن الأثير، في كتابه «مشكل القرآن» باباً عنوانه «مخالفة ظاهر اللفظ معناه»، كالذي في قوله تعالى ﴿وجزاء سيئةٍ سيئةٌ مثلها﴾[77] أي أنها سيئة من المبتدئ، وجزاء من الله، سبحانه وتعالى. والذي في قوله تعالى كذلك ﴿فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم﴾[78]. فالعدوان الأول ظلم، والآخر جزاء؛ والجزاء لا يكون ظلماً وإن كان لفظه مثل لفظ الأول[79].

ويُعد في هؤلاء كذلك، أبو هلال العسكري، فقد ذكر «الظاهر»، وهو يفرّق بين التفسير والتأويل حيث قال[80]: «التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام. وقيل: التفسير إفراد ما انتظمه (ظاهر) التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام. وقيل:

التأويل استخراج معنى الكلام له على (ظاهره)، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقة». إن معنى الجملة الأخيرة يماثل ما عند ابن الأثير من أن التأويل هو أحد قسمي التفسير كما تقدم.

بيد أن صاحب «العمدة» قد يكون أكثر السابقين على ابن الأثير اقتراباً من المصطلح في تركيبه ومفهومه وبعض أمثلته معاً، لاسيما أنه ممن استعملوا مصطلح «العكس» وحده كما تقدم.

المهم أن في عمدته باباً عنوانه «نفي الشيء بإيجابه»(81) نعته بأنه «من المبالغة، وليس مختصاً بها، إلا أنه من محاسن الكلام». والأهم قوله فيه «فإذا تأملته وجدت (باطنه) نفياً، و«ظاهره» إيجاباً» وهذا يكاد يكون عصارة ما توسع ابن الأثير في تعريفه وشكا من قلة أمثلته. اللافت أن شواهد ابن رشيق فيه أكثر من شواهد ابن الأثير، وقد انطلق الأول فيها جميعاً من الآية الكريمة ﴿لا يسألون الناس إلحافا﴾(82) التي فُسّرت بأنه ليس يقع منهم سؤال فيقع إلحافاً: أي هم لا يسألون البتة».

والمدهش أن أول شواهد ابن رشيق هو قول امرئ القيس: «على لا حبٍ...» (البيت) الذي كان أحد شواهد ابن الأثير المهمة، والذي أوّله صاحب العمدة بقوله «لم يرد أن له مناراً يُهتدى به، ولكن أراد أنه لا منار له فيُهتدى بذلك المنار».

أما الأمثلة الأخرى، فهي:

1. قول زهير بن أبي سلمى:

بأرضٍ خَلاءٍ لا يُسَدُّ وصيدُها علَيَّ، ومعروفي بها غيرُ مُنْكَرِ(83)

إذ أثبت للأرض الخلاء «وصيداً» في اللفظ، في حين أن الذي أراده هو أن «ليس لها وصيد فيُسد عليّ».

2. قول الزبير بن عبدالمطلب يذكر عملية بن السباق بن عبدالدار، وكان نديماً له وصاحباً:

صَبَحْتُ بهم طَلْقاً يُراح إلى النّدى إذا ما انتشى لم تحتضره مفاقِرُه[84]

ضعيفاً بَحِتُّ الكأس قَبْضُ بنانِه كليلاً على وجه النديم أظافره

فظاهر كلامه أنه يخمش وجه النديم إلا أن أظافره كليلة، بيد أن الحقيقة أنه لا يظفر وجه النديم ولا يفعل شيئاً من ذلك. وكذا الحال في «لم تحتضره مفاقره»، أي ليس له مفاقر فتحتضره.

3. قول أبي كبير الهذلي يصف هضبة[85]:

وعَلَوْت مرتقباً على مرهوبةٍ حصّاءَ ليس رقيبُها في مَثْمَلِ

عَيْطاءَ مُعْنِقةٍ يكون أنيسها وُرْقَ الحمام جميمُها لم يؤكل

يريد أن ليس بها جميم فيؤكل، بدليل «حصّاء» التي لا نبت فيها.

4. قول أبي ذؤيب الهذلي يصف فرساً[86]:

متفلّقٌ أنساؤها عن قانئٍ كالقُرْط صاوٍ وغُبْرُهُ لا يُرْضع

فلم يرد أن ثمة بقية لبن لا يرضع، بل أراد أنها لا لبن لها فيرضع.

إن هذا، وغيره مما أفاده ابن الأثير ممن سبقوه سواء ما ذكرته في هذا الموضوع أم لم أذكره في موضوعات أخرى كما تشي تواليفه، يتجاوب مع أجزاء من اعترافاته هو نفسه في مطلع حديثه عن «البيان»[87] قائلاً: «وكنت عثرت على ضروب كثيرة منه في غضون القرآن الكريم، ولم أجد أحداً ممن تقدمني تعرّض لذكر شيء منها، وهي إذا عُدّت كانت في هذا العلم بمقدار شطره، وإذا نظر إلى فوائدها وجدت محتوية عليه بأسره. وقد أوردتها هاهنا، وشفعتها بضروب أخرى مدوّنة في الكتب المتقدمة بعد أن حذفت منها ما حذفته، وأضفت إليها ما أضفته. وهداني الله لابتداع أشياء لم يكن من قبلي مبتدعة، ومنحني درجة الاجتهاد التي لا تكون أقوالها تابعة، وإنما هي متبعة. وكل ذلك يظهر عند الوقوف على كتابي هذا، وعلى غيره من الكتب».

- 10 -

أما وقد أفاد الرجل من سابقيه واجتهد أيضاً، فهل ثمة من أخذ باجتهاده وأفاد منه في «عكس الظاهر» تحديداً؟ أحسب أن نعم. فقد يكون ابن الأثير الحلبي نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت 737هـ)، الذي اختصر كتاب والده «كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة» في كتاب سمّاه «جوهر الكنز»، قد يكون أول من تبنى «عكس الظاهر» مصطلحاً وتعريفاً، وسلكه في باب «شجاعة العربية» الذي اعترف بأن «أول من سمّاه من علماء البيان أبو الفتح بن جنّي، وصاحب (الجامع الكبير) أخذ عنه، ثم تداوله الناس بعد ذلك»[88]. غير أنه لم يعترف، صراحة بأخذه «عكس الظاهر» عن ابن الأثير أو أنه أول من سمّاه، بل اكتفى بأن قال: «ومن أقسام شجاعة العربية قسم يقال له «عكس الظاهر». وحقيقته أن تذكر كلاماً يدل ظاهره على معنى، ويراد به معنى آخر عكسه». ومثّل له بآيتين كريمتين:

الأولى، قوله تعالى ﴿ومن يدعُ مع الله إلهاً آخر لا برهان له به، فإنّما حسابه عند ربه﴾»[89].

فالظاهر يدل على أن ثمة من يدعو مع الله إلهاً آخر وله به برهان وما المراد ذلك، بل المراد أن كل من يدعو مع الله إلهاً آخر لا برهان له به.

والأخرى، قوله سبحانه ﴿إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق﴾[90]، فقوله ﴿بغير حق﴾ يقتضي أن ثمة من يقتل بحق، والمراد أنه لا يقتل نبيّ إلاّ بغير حق﴾»[91].

وتلا ابن الأثير الحلبي، محمد بن محمد بن عمرو التنوخي (ت 749هـ) في ذكر المصطلح نفسه دون ذكر صاحبه، والإفادة منه بتوسع وشيء من المخالفة أيضا»[92]، إذ قال: «ومن البيان إرادة نفي الشيء بنفي غيره، ونفي الشيء بإثبات غيره، وإثبات الشيء بإثبات غيره، وإثبات

الشيء بنفي غيره وقد يكون المراد نفيه أو إثباته واجب النفي أو الإثبات، أو جائز النفي والإثبات، والقرينة تدل على إرادة النفي أو إرادة الإثبات». ومثّل على «نفي الشيء بنفي غيره» بقول الإمام علي وبيت امرئ القيس السابقين، وبقوله تعالى ﴿لا عاصم اليوم من أمر الله﴾»[93] الذي ينفي فيه (العاصم) فينتفي (المعتصم) وجوباً، وهو المراد. وقال: «وقد سمّي هذا النوع (عكس الظاهر)، وليست تسمية حسنة، بل هو مراد الظاهر عليه». مستشهداً على اعتراضه بالآية الكريمة ﴿ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها﴾»[94]، وموضحاً رأيه بقوله «جاء النفي هنا لمقاربة الرؤية وهو الأصل في جميع الكلام، لكن العرف في (كاد) أن إثباتها يدل على مقاربة الرؤية فلا رؤية، ونفيها خصّه العرف بمقاربة عدم الرؤية وهو الظاهر. والأمر في الآية على الأصل، وليس على الظاهر».

كما استشهد بالحديث الشريف «نعم العبد صهيب، لو لمَ يخف الله لم يعصه»، ووضّحه: «العرف في (لو) دلالة الامتناع، ومدح النبي – عليه الصلاة والسلام – له قرينة تدل على عدم عصيانه، فيكون (لو) للتلازم، ويكون المعنى: لو لم يخف الله لم يعصه، فكيف وقد خافه؟».

أما الضروب الأخرى، فقد ضرب لها المثل كذلك.

الهوامش

1) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 90-100، ونصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، الفصل الخامس 219-311، ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، الفصلان السابع والثامن 170-203.

2) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 100-113؛ ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص 42 ومواطن أخرى متفرقة.

3) جواهر الألفاظ 4-5.

4) المثل السائر 1 :356-359، والجامع الكبير 261-262.

5) سر الفصاحة 195. ظنّ أحمد مطلوب أن ابن سنان هو الذي سمّاه بهذا (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :17).

6) انظر، مثلاً: الجامع الكبير 160، والمثل السائر 1 :342 و297 و3: 143.

7) الجامع الكبير 211-212.

8) كتاب الصناعتين 371.

9) المصدر نفسه 371-382.

10) العمدة 2 :289.

11) البديع في نقد الشعر 46-51.

12) راجع التفاصيل في: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :16-19.

13) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب 196.

14) راجع أيضاً: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :16-19.

15) كتاب الطراز 3: 198-199.

16) انظر: مصطفى جواد، وجميل سعيد: مقدمة الجامع الكبير 39؛ ومحمد زغلول سلاّم: ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة 110-111؛ وأحمد مطلوب: آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها. في كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير، ص 49.

17) المثل السائر 1 :74-85.

18) المصدر نفسه 1 :86-96.

19) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب 604.

20) المرجع نفسه 608.

21) الاستدراك 60 و57-58.

22) المصدر نفسه 60.

23) انظر: ديوان النابغة الذبياني 46، (نشرة الطاهر ابن عاشور)، ففيه «غزواً بدلاً من «غزاء».

24) جوانح: مميلة أجنحتها إلى الأرض للنزول على لحوم القتلى.

25) انظر أيضاً: ديوان أبي نواس (نشرة الغزالي)، 431، فالبيت فيه:

تتأبّى الطير غدوته ثقةً بالشّبع من جَزَرهْ

(تتأبى: تتوخى، أي تقصد وتتعمد. الجزر: جمع الجزورة البعير أو خاص بالناقة المجزورة. والمراد القتلى في المعركة).

26) انظر، كذلك: شرح ديوان صريع الغواني 12، (تحقيق سامي الدهان).

27) من قصيدة في مدح المعتصم والإفشين (ديوان أبي تمام 3 :82. تحقيق محمد عبده عزّام).

28) شرح ديوان صريع الغواني 223. وفيه: «طالبتك»، و«ملاحم ونسور».

29) راجع الموضوع كله في: الاستدراك 9-13.

30) البيان والتبيين 1 :76 (تحقيق عبدالسلام هارون).

31) المصدر نفسه 1 :83 والقارب: طالب الماء. ودّان: موضع بين مكة والمدينة قريب من الجحفة.

32) المثل السائر: 3 :70.

33) راجع: يوسف بكار: «قضايا معاصرة في نقدنا القديم: التشخيص» في كتاب: قضايا في النقد والشعر 33-43. دار الأندلس، بيروت 1984.

34) الجامع الكبير 165-166، لكنني لم أستطع أن أصل إلى هذا النص في «بيان» الجاحظ.

35) النساء 29.

36) انظر، كذلك: شرح ديوان المتنبي 4 :411 (البرقوقي).

37) المثل السائر 2 :248-250.

38) الجامع الكبير 105-106.

39) الخصائص 2 :360-441 . جعل ابن جني في هذا الباب/ شجاعة العربية: الحذف، والتقديم والتأخير، والفروق والفصول، والحمل على المعنى، والتحريف. في حين أن ابن الأثير قصره على «الالتفات» في (المثل السائر 2 :167-186)، لأن «اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات» تشبيهاً بالرجل الشجاع الذي يركب ما لا يستطيعه غيره. أما في (الجامع الكبير 98-122) فجعله ستة أقسام، هي: الالتفات، الإخبار عن الفعل الماضي بالمضارع وبالعكس، وعكس الظاهر، والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والاعتراض. واعترف في مفتتح هذا الباب اعترافاً ناقصاً بشيء مما عند ابن جنّي، فقال: «... لم أجد شيئاً منه عند أرباب هذه الصناعة، ولا وجدته في كتاب مصنّف في هذا الفن، سوى أني رأيت أبا الفتح عثمان بن جنّي قد ذكر في كتابه الموسوم بالخصائص شيئاً من التقديم والتأخير، والحمل على المعنى لا غير» (الجامع الكبير 98).

40) في ديوان امرئ القيس (طبعة صادر): «لا يهتدي بمناره» و«النُباطي» مكان «الديافي». اللاحب: الطريق الواضح. ساقه: شمّه. العوّد: الجمل المسن. الديافي: نسبة إلى «دياف»، وهي قرية بالشام تنسب إليها النجائب. النباطي: نسبة إلى النبط. جرجر: ردد صوته، رغا وضج.

41) لسان العرب – لحب. وفيه، كذلك، أن اللحب واللاحب بوزن فاعل والمراد به الملحوب على مفعول، وهو الطريق الواضح، ولحب الطريق يلحُب لحوبا: وضُح. ومنه قول أم سلمة لعثمان، رضي الله عنه: «لا تُعَفّ طريقاً أن رسول الله، ﷺ، لحبَها» أي أوضحها ونهجها.

42) اللسان – سوف.

43) ذكر محققا (الجامع الكبير، هامش 1، ص 106) أن البيت لأوس بن حجر، غير أنني لم أجده في ديوانه (تحقيق محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت. ط 2: 1967). وذكر محققا (المثل السائر 2 :248) أنه لعمرو بن أحمد الباهلي، وقد وجدته في الصحيح من مجموع شعره (شعر عمرو بن أحمد الباهلي، ص 67. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغ العربية، دمشق د ت). وشرح البيت فيه: لا تفزع أهوال تلك المفازة الأرانب، لأنه لا أرانب فيها حتى تفزع من أهوالها، لأنه لا يمكنها السكون فيها لشدة أهوالها؛ ولا شوهد الضب فيها منجحراً لأنه لا ضب فيها فينجحر.

44) قبل هذا، هذان البيتان:

فزارك مني مَنْ إليك اشتياقُه	وفي الناس إلاّ فيك وحدك زُهدُهُ
يُخلّف مَنْ لم يأتِ دارك غايةً	ويأتي فيدري أن ذلك جهدُهُ

(الديوان 1 :137)

45) انظر ابن جني: الفَسْر أو شرح ديوان أبي الطيب 2 :41. ففيه الحكاية كاملة. يقول «لما قرأت عليه هذا البيت قلت له: أجعلت الرجل أبا زنة؟! (كنية القرد)، فضحك لذلك.

وعطف (أطرب) على (أرجو) أي كنت أرجو فأطرب على الرجاء. وهذا البيت، وإن كان ظاهره مديحاً، فإنه إلى الهزء أقرب».

46) الفسر 2 :246-247.

47) يتيمة الدهر 1 :184-185 (نشرة دار الكتب العلمية، بيروت).

48) الاستدراك 22-23. وانظر القصيدة التي منها البيت في: موسوعة الشعر العربي (الشعر الجاهلي 3 :312). والبيت مشروح ثمة شرحاً ظاهرياً تأسياً بشرح المرزوقي (شرح ديوان الحماسة 2 :527) وشرح التبريزي (ديوان الحماية 1 :202).

49) كذا في الأصل. وقد تكون «الزيارة».

50) جاناثان كلر: دفاعاً عن التأويل المضاعف. في كتاب أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص 273، (ترجمة سعيد بنكراد).

51) أمبرو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية 77 و117 و124.

52) المرجع نفسه 80.

53) المرجع نفسه 85.

54) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، مرجع سابق 40-41.

55) المثل السائر 2 :107-108.

56) الاستدراك 14-18. وانظر: ص 5 كذلك.

57) المثل السائر 2 :84، وانظر محمد علي النجار، مقدمته على كتاب الخصائص 1 :32.

58) المثل السائر 2 :241-247.

59) المصدر نفسه 2 :241.

60) الخصائص 1 :251-256.

61) المصدر نفسه 1 :251.

62) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ 325.

63) المثل السائر 1 :75.

64) المسند: ما ذكر سنده من الحديث، لاسيما المرفوع منه إلى الرسول، ﷺ.

65) المرسل: الحديث المحذوف من سنده ما يكون فوق التابعي، وهو الصحابي.

66) المثل السائر 1 :86-87.

67) توفي عام 505هـ.

68) المثل السائر 2 :71-87.

69) المصدر نفسه 2 :87-88.

70) المصدر نفسه 1 :126 و128.

71) النساء 43.

72) المثل السائر 3 :51.

73) راجع نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراة وآليات التأويل 185-223 (مبحث التأويل في كتاب سيبويه).

74) البقرة 91.

75) معاني القرآن 1 :60-61.

76) المثل السائر 3 :63.

77) الشورى 40.

78) البقرة 194.

79) كتاب القرطين أو مشكل القرآن وغريبه 1 :15-16. وانظر 123 و215 و216-229.

80) الفروق في اللغة 48-49.

81) العمدة 2 :80-82.

82) البقرة 273.

83) الوصيد: فناء الدار والبيت.

84) الطّلّق: السمح، السّخي. المفاقر: وجوه الفقر لا واحد لها، أو جمع فقرٍ على غير قياس.

85) ديوان الهذليين: 2 :96-97. وفيه: «مرتبئاً» بدلاً من «مرتقباً».

المرتقب: اسم المكان من الارتقاب، وهو الصعود في رأس جبل أو حصن. المثمل: الملجأ: أي ليس رقيبها في حفظ. مرتبئاً: أي كنت ربيئة القوم. العيطاء: الطويلة العنق. المعنقة: الطويلة، الجميم: النبات الذي طال بعض الطول.

86) ديوان الهذليين 1 :17-18.

الأنساء: جمع النساء وهو عِرْق يخرج من الورك ويستبطن الفخذ، ثم يخرج من الساق فينحرف عن الكعب، ثم يجري في الوظيف حتى يبلغ الحافر. متفلّق أنساؤها: الأنساء لا تفلق، ولكن لما سمنت انفرجت اللّحْمة فظهر النّسا فصار كأنه في جدول. قانئ: ضرع

أحمر كالقرط في صفره. صاو: يابس: الغُبْر: بقية اللبن، ولم يرد أن ثمة بقية، وذلك أنها لم تحمل، فهو أصلب لها.

87) المثل السائر 1 :37 و2 :210، وانظر: الجامع الكبير 1-4، وراجع: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مقدمة المثل السائر 1 :16-19.

88) جوهر الكنز 118.

89) المؤمنون 117.

90) البقرة 61.

91) جوهر الكنز 123.

92) الأقصى القريب في علم البيان 48-50.

93) يونس 27.

94) النور 40.

المصادر والمراجع

1) المصادر:

- ابن الأثير، ضياء الدين:

1) الاستدراك *(في الرد على رسالة ابن الدّهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية)*. تحقيق حفني محمد شرف. الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958.

2) الجامع الكبير *(في صناعة المنظوم من الكلام المنثور)*. تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد. المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956.

3) *كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب*. تحقيق نوري القيسي، وحاتم الضامن، وهلال ناجي. منشورات جامعة الموصل 1982.

4) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة. مكتبة نهضة مصر، القاهرة. ط 1 : 1962.

- ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل:

- *جواهر الكنز*. تحقيق محمد زغلول سلاّم. منشأة المعارف، الإسكندرية (د ت).

- أسامة بن منقذ:

البديع في نقد الشعر. تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد. البابي الحلبي، القاهرة. 1960.

- امرؤ القيس:

ديوان امرئ القيس. طبعة صادر، بيروت 1958.

- التبريزي، الخطيب:

ديوان الحماسة. طبعة قديمة (دون ذكر التاريخ ومكان النشر).

- أبو تمام، حبيب بن أوس:

ديوان أبي تمام. تحقيق محمد عبده عزّام. دار المعارف، القاهرة، ط 3: 1976.

- التنوخي، محمد بن محمد بن محمد بن عمرو:

الأقصى القريب في علم البيان. مطبعة السعادة، القاهرة 1327هـ.

- الثعالبي، أبو منصور:

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1979.

- الجاحظ، عمرو بن بحر:

البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5: 1985.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان:

1) *الخصائص*. تحقيق محمد علي النجار. دار المهدي للطباعة والنشر، بيروت، ط 2: (د ت).

2) *الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب*. تحقيق صفاء خلوصي. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1977.

- ابن رشيق القيرواني:

العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4: 1962.

- ابن سنان الخفاجي:

سر الفصاحة. تحقيق عبدالمتعال الصعيدي. منشورات صبيح، القاهرة 1969.

- صريع الغواني، مسلم بن الوليد:

شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق سامي الدّهان. دار المعارف، القاهرة. ط 2: 1970.

- العسكري، أبو هلال:

1) *الصناعتين*. تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة. ط 1: 1952.

2) *الفروق في اللغة*. دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط 1: 1973.

- العلوي، يحيى بن حمزة:

كتاب الطراز. دار الكتب العلمية، بيروت: 1980.

- عمرو بن أحمر الباهلي:

شعر عمرو بن أحمر الباهلي. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغة العربية، دمشق (د ت).

- الفرّاء، أبو زكريا يحيى بن زياد:

معاني القرآن. عالم الكتب، بيروت، ط 2: 1980.

- ابن قتية الدينوري:

كتاب القرطين أو مشكل القرآن وغريبه. دار المعرفة، بيروت (د ت).

- قدامة بن جعفر:

جواهر الألفاظ. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1: 1979.

- المتنبي، أبو الطيب:

شرح ديوان المتنبي. عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت (د ت).

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم:

لسان العرب. مصورة طبعة بولاق. الدار المصرية للتأليف والترجمة، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د ت).

- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد الحسن:

شرح ديوان الحماسة. نشرة أحمد أمين، وعبدالسلام هارون. لجة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2: 1968.

- النابغة الذبياني:

ديوان النابغة الذبياني. صنعة محمد الطاهر ابن عاشور، تونس والجزائر 1976.

- أبو نواس، الحسن بن هانئ:

ديوان أبي نواس. نشرة أحمد عبدالمجيد الغزالي. دار الكتاب العربي، بيروت، (د ت).

- الهذليون:

ديوان الهذليين (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب). الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

2) المراجع:

- إحسان عباس (الدكتور):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق، عمان، 1993.

- أحمد مطلوب (الدكتور):

1) *آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها* . في كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير. منشورات جامعة الموصل، الموصل 1983.

2) *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها* . المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986.

- أمبرتو إيكو:

التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 :2000.

- جاناثان كلر:

دفاعاً عن التأويل المضاعف . في كتاب: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. (المرجع السابق أعلاه).

- رويرت شولز:

السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 : 1994.

- شوقي ضيف (الدكتور):

البلاغة تطور وتاريخ . دار المعارف، القاهرة، ط 4: 1977.

- مصطفى ناصف (الدكتور):

نظرية التأويل. النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 2000.

- مطاع صفدي، وإيليا حاوي:

موسوعة الشعر العربي. الجزء الثالث (الشعر الجاهلي). منشورات خيّاط بيروت 1974.

- محمد زغلول سلام (الدكتور):

ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة . منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ت).

- محمد مفتاح (الدكتور):

مجهول البيان. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1: 1990.

- نصر حامد أبو زيد (الدكتور):

1) *إشكالية القراءة وآليات التأويل*. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2: 1992.

2) مفهوم النص *(دراسة في علوم القرآن)*. المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

- يوسف بكار (الدكتور):

قضايا في النقد والشعر. دار الأندلس، بيروت 1984.

❀❀❀

دراسة في التشابه والاختلاف

موسى ربابعة

إن الوعي العميق بقيمة الشعر الجاهلي قد انفتح على آفاق كثيرة ومناهج متعددة تناولت هذا الشعر، وإذا كانت قضية الانتحال بأبعادها المختلفة قد أثارت معارك أدبية في الدراسات العربية والاستشراقية، فقد جاءت نظرية النظم الشفوي لتعلن انتهاء قضية الانتحال، وتحويل الشعر الجاهلي إلى شعر شفوي.

عناصر نظرية النظم الشفوي:

انطلاقاً من الدراسات الأنثربولوجية التي قامت حول الشعوب البدائية التي راحت ترصد معالم المجتمع من زاوية نظر اجتماعية وأسطورية وانثربولوجية، وفي محاولة للعودة إلى البدايات: أي إلى المجتمعات غير الكتابية أو المجتمعات التي لم تكن فيها الكتابة منتشرة ومتفشية إلى حد كبير، نشأت نظرية النظم الشفوي على يد ملمان باري[1] Milman Parry، وتوجهت توجهاً حقيقياً لدراسة شعر هوميروس، أي الشعر الملحمي، وهنا أثيرت كثير من القضايا والإشكالات، أولها تتعلق بشخصية هوميروس؟ فمن هو هوميروس؟ وهل كانت الإلياذة والأوديسة من تأليفه؟ هذه الأسئلة قضايا مهمة جداً في ضوء نظرية النظم الشفوي، لأنها نظرية تفترض عدم وجود مؤلف أصلي للنص، كما أنها نظرية لا تؤمن بوجود نص ثابت، ولذلك تصادف القارئ مشكلة عدم الثبات لا في النص ولا في المؤلف.

وقد أثارت محاولة تطبيق النظم الشفوي على ملحمتي هوميروس أسئلة متعددة أولها تلك الشكوك التي كانت تحيط بشخصية هوميروس، فيما إذا كان شخصية حقيقية أم شخصية وهمية ليس لها وجود. وإذا ما كان هوميروس شاعراً ينتمي إلى التقليد الكتابي أو ينتمي إلى التقليد الشفوي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك شكوك تحوم حول المؤلف الأصلي للإلياذة والأوديسة بالإضافة إلى تاريخ كتابة هذه الملاحم، التي تتمتع بطول كبير يفوق طول القصائد الجاهلية.

ومما يبدو أن هناك إشارات على أن الإلياذة والأوديسة ظلت تمر بمراحل نقل شفوي عبر قرون طويلة، وهي بهذا تقارب الشعر الجاهلي الذي ظلت الأفواه تتناقله حوالي ثلاثة قرون. ولذلك فإن الإشكالات التي يمكن أن تثار حول شفوية الإلياذة والأوديسة شبيهة بتلك التي أثيرت حول الشعر الجاهلي الذي يقال إنه وصل عن طريق الرواية والمشافهة، وليس عن طريق الكتابة.

ومن أهم طروحات باري التي حاول أن يدرس فيها ملحمتي هوميروس اعتقاده الجازم أن هاتين الملحمتين ليستا إبداعاً أو نتاجاً فردياً وإنما هما من نتاج جماعي، وبذلك تذوب شخصية المؤلف «الأنا» في شخصية الجماعة التي ينتمي إليها ويصبح النص ملكاً للجماعة وليس ملكاً للفرد. ودليل على ذلك أن الملحمتين قد نظمتا بأسلوب تقليدي شفوي.

وقد كان دليل باري الجوهري على هذا الأساس يتمثل بظاهرة كان لها حضورها العميق وهي ما يعرف بالقوالب الصيغية Formulas، وهي قوالب لها معدل تكرار كبير في النصوص الملحمية، وقد عرف باري القوالب الصيغية أنها: «مجموعة من الكلمات التي توظف بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها للتعبير عن فكرة أساسية معينة»[2].

إن القوالب الصيغية تعد عنصراً حاسماً للتمييز بين شعر كتابي وشعر شفوي، ولكن السؤال المهم الذي لابد أن يظهر هنا؟ كيف يمكن

للباحث أن يتعامل مع الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الكتابية ويظهر قوالب صيغية تكاد في بعض الأحيان تكون أكثر من ذلك الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الشفوية.

ومهما يكن الأمر فقد تابع ألبرت لورد Albert Lord تلميذ باري جهود أستاذه وحاول أن يطبق مقولاته التي طورها على الملاحم الصربية والكرواتية، وهي شواهد حيوية تنتمي بالأساس إلى ظاهرة لاتزال حية، ودرس شاعراً سلافياً جنوبياً هو صالح أوغلجانين، وتبين للورد عدة عناصر تميز الشعر الشفوي وهذه العناصر هي: القوالب الصيغية والثيمات وغياب التضمين العروضي. وقد قصد بالثيمات، «تلك الموضوعات أو الأوصاف المتكررة في السرد داخل الشعر الشفاهي التقليدي»[3].

إن توافر هذه العناصر الثلاثة يمكن أن تسم شعراً بأنه شفوي، والمقصود بالشفوي هنا ليس التأدية الشفوية فقط، وإنما المقصود بها النظم أثناء الأداء، والنظم أثناء الأداء يتطلب من المغني أو المنشد الذي يؤلف ساعة الإنشاد أن يتجنب التضمين العروضي، لأن التضمين يستدعي منه أن يسرد مجموعة من الأبيات المترابطة وبهذا قد تخونه الذاكرة، فلا يستطيع أن يواصل كما لو كان الشعر الذي يتعامل معه شعراً خالياً من ظاهرة التضمين العروضي.

وهناك بعض الأمور التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر الشفوي، وهي قضية الاعتماد على الذاكرة ودورها الفعال في عملية النظم الشفوي، ومنها ارتباط الشعر بالغناء والذاكرة والأمية والارتجال، والطقوس المصاحبة للإنشاد والمؤلف وماهية النص الشفوي، والسرد المتكرر للموتيفات. لقد ارتبط الشعر بالغناء ارتباطاً كبيراً، ولا يستطيع أحد أن ينكر أن ظاهرة الارتباط الوثيق بين الشعر والغناء ظاهرة قوية وعميقة، وبما أن الشعر الشفوي كان شعراً يغنى في أثناء النظم فإن ذلك

يعطيه ميزة تبرز دوره في إبداع تنغيم موسيقي متساوق قادر على إحداث جو طقسي، يشترك فيه المنشد – المؤلف مع الجمهور.

ومن هنا تصبح الشفوية أكثر ارتباطاً بالصوت من الكتابة التي ترتبط بالعين، إذ يمكن أن تنشأ ثنائية الشفوية والكتابية أو ثنائية الصوت والعين. «فمن حيث المبدأ دائماً – تطرح الرسالة الشفهية نفسها على أسماع جمهور ما، أما الكتابة فبالعكس، تطرح نفسها على مدرك وحيد. بيد أن الشفاهية لا تعمل إلا داخل جماعة اجتماعية ثقافية محددة»[4].

وربما تفضي عملية الإنشاد إلى إدراك واضح إلى أهمية الغناء في خلق انفعالات جماعية، بحيث يتوحد الجمهور مع المنشد في إنشاده، وربما أكمل هذا الجمهور العبارة قبل أن يتمها بنفسه، ولذلك تنشأ عملية قائمة على المشاركة بين المنشد أو المؤدي وبين المستمع، ومن هنا يكون المستمع في الشعر الشفاهي مقابلاً للقارئ في الشعر المكتوب، وبذلك ينتظر السامع بشغف كبير ما يتوقعه من المنشد الذي يؤلف وقت إنشاده، ومن هنا يتشكل في الشعر الشفوي أفق التوقع الذي لا يقوم على القراءة وإنما يقوم على السماع، وربما زادت فاعلية أفق التوقع في الشعر الشفوي لأن المستمع ربما يكون قادراً على إشباع أو ملء توقعه مما سيقوله المنشد أكثر بكثير من القارئ الذي يقرأ نصاً مكتوباً، وبخاصة إذا ما تحققت مقولة الشعر الشفوي من كونه شعراً ينطلق من إبداع جماعي في حين أن الشعر الكتابي يبزغ أو يتولد من إبداع فردي. ومن هنا تسود الأنا في الشعر الكتابي بينما تسود النحن وتهيمن في الشعر الشفوي.

ومن هذه الزاوية يصبح المستمع والقارئ عناصر أساسية في عملية التلقي والاستجابة، فكلاهما يستجيب للنص الذي يتعامل معه، المستمع يتلقى النص الشفوي والقارئ يتلقى النص المكتوب، لكن ثمة اختلافاً بيناً بين القارئ والمستمع، فالقارئ يتعامل مع نص ثابت، ويمكن أن يتلقى النص في مرحلة تاريخية متأخرة وغير متزامنة مع وجود المؤلف في حين أن المستمع يتلقى النص في لحظة سماعه، وربما يشارك في الإنشاد مع

المؤدي، «فالمستمع مثله مثل القارئ في مواجهة كتاب، ما إن يقبل أن يغامر بالتأويل، حتى يتورط في تأويل لا يضمن صحته شيء. لكن وضعه أقل استقراراً من القارئ: أهو مروي عليه narrataire؟ أم راو narrateur؟ تنحو الوظائف إلى تبادل الأماكن فيما بينها دون توقف، في إطار الأعراف الشفاهية»[5].

وإذا كان النص المكتوب لا يتمتع بأية إضافات إلا تلك الأسطر التي تقع عليها عين القارئ، فإن المستمع في حالة الشعر الشفوي ينفتح على أشياء لا تتوافر في النص المكتوب، وذلك من مثل الآلات الموسيقية المصاحبة وحركات الجسد والإيماءات التي تصدر عن المؤدي وعن جمهور المستمعين، والأشياء الأخرى المصاحبة «فالإنشاد التقليدي في كل أنحاء العالم وفي كل مراحل الزمن... يرتبط بنشاط اليد. وكثيراً ما كان الأستراليون الأصليون وفي مناطق أخرى يصنعون أشكالاً من الحبال تصحب أغانيهم. وهناك شعوب أخرى تضبط أو تنظم الخرز على الخيوط في أثناء الإنشاد وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولاً يعزفون عليها بالأيدي»[6].

يبدو أن ارتباط الشعر الشفوي بالغناء المرافق لطقوس وآلات موسيقية كثيرة، عامل من العوامل التي تظهر ميزة تبرز خصوصية هذا الشعر عن غيره، لأن هناك إيقاعات متكررة لهذا الشعر تجعل من الغناء عنصراً فاعلاً وأساسياً، وبخاصة إن هذا الشعر كان يلقي على جمهور يستوعب هذا الشعر ويشترك في أدائه.

وتبدو الأمية علامة من العلامات التي تميز المنشدين أو المؤدين الذين كانوا يؤلفون وينشدون في آن واحد، فالأمية كما تراها نظرية النظم الشفوي تشكل بعداً أساسياً في تمييز هذا الشعر الذي يصدر عن روح جماعية ويعبر عنها. ولما كانت الكتابية تتناقض من الشفوية في نقاط كثيرة، فقد برزت الأمية على أنها ظاهرة تنتمي إلى الشفوية بشكل جوهري.

إن المجتمع الذي تتفشى فيه الأمية يمكن أن يكون مجتمعاً منتجاً للشعر الشفوي، ولكن هذا لا يعني أن أمية الشعراء الشفويين لا تنفي المعرفة بالكتابة، فالشعر الشفوي يمكن أن يظل منتشراً حتى مع وجود تقنيات الكتابة المتطورة جداً، ولكن أمية الشعراء الشفويين كانت علامة من العلامات التي تشير إلى شفوية هذا الشعر الذي ينتجونه.

وتفضي الأمية إلى قضية أخرى وهي قضية الذاكرة أو التذكر، فمادام أن الأمية هي التي تسود فيعني ذلك أن الشعر الشفوي يجب أن يعتمد اعتماداً أساسياً على الذاكرة، التي يتم بواسطتها انتقال هذا الشعر من جيل إلى آخر، ولذلك لابد من الاعتماد على الذاكرة في عملية التأليف والإنشاد. وهنا لابد من التمييز بين الذاكرة التي تحفظ نصاً ثابتاً وبين الذاكرة التي تحفظ نصاً مائعاً. إن الحفظ الحرفي يجب أن يتعامل مع نص مكتوب وثابت، وهذا ما ينتمي إلى النصوص المكتوبة التي تحفظ ثم تنشد وليس التي تؤلف وتنشد في وقت واحد.

لا تتعامل الذاكرة في الشعر الشفوي مع نص ثابت، ولذلك فقد لاحظ لورد «أن الشاعر السلافي صالح أو غلجانين لم يكن يحفظ أبياته، وإنما كان يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي تذكراً حرفيا»[7]، ولكن إذا كان هذا الأمر على هذا النحو فإن فعل الذاكرة وأهميتها يجب أن تتجسد في النص القصير وليس في الملاحم، وإذا كانت الذاكرة علامة بارزة على التقليد الشعري، فإن فعل التذكر لا يعود إلى نص أصلي ثابت، وإنما يعود إلى خطوط عريضة تتمثل بالأفكار الجوهرية والثيمات التي تكون موجودة في وعي المنشد الذي يشاركه الجمهور في معرفتها.

إذا كان أصحاب هذه النظرية يقللون من أهمية الذاكرة في استدعاء الأشعار، فإنهم يؤمنون أن عملية النظم الشعري لا تعدو كونها عملية آلية تقوم على الارتجال وهو مصطلح لاذ به المنظرون لهذه النظرية من أجل أن يقللوا من شأن الذاكرة، وبخاصة إذا ما سعوا إلى تطبيق

النظرية على القصائد الشعرية غير الملحمية من مثل الشعر الجاهلي خاصة والشعر العربي القديم عامة.

ولما كان الارتجال يمثل صفة من صفات الشعر الشفوي فالسؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك مرحلة يمكن أن تسمى مرحلة ما قبل الأداء؟ وهل يغيب استعداد المنشد أو الشاعر؟ إن الارتجال عملية ليست داخلة في القصائد الطويلة، وإنما يمكن أن يكون بإنشاد أبيات قليلة يقولها المرء عند حدوث حاجة ملحة، أما الارتجال للملاحم طويلة يمكن أن يكون ماثلاً في الاعتماد على الرواسم أو القوالب الصيغية التي تتضمن ثيمات وأفكاراً يسردها المنشد.

وبالإضافة إلى العناصر المذكورة أنفاً تمنح النظرية الشفوية أهمية كبيرة للطقوس المصاحبة للإنشاد. وهي طقوس تبدأ بالحركات والإيماءات التي يصدرها المنشد أثناء عملية الإنشاد في آن واحد. ولكن يظهر أن حركة المنشد الجسدية شيء مهم لكي يتناسب مع إثارة حماس الجمهور، ولذلك فإن المنشد يولي الإيقاع المصاحب للإنشاد أهمية كبيرة جداً، إذ إنه قد يتوقف عن الاستمرار في الإنشاد إذا ما غاب العزف على الأدوات الموسيقية المصاحبة.

إن الدراسات أثبتت في دراستها للشعر الشفوي استخدام الفرق الموسيقية، «إذ تقوم فرقة موسيقية بمصاحبة المحدث أو المغني - أعني بذلك عازفين أو أكثر وآلات متباينة الأنواع، يعزفون بشكل مستمر أو متقطع، بشكل عام، على هذا النحو تدور عجلة الشعر الشفاهي الإفريقي»(8).

ولكن هذا الجو الاحتفالي الذي يرافق عملية الأداء، ليس عنصراً ثانوياً، وإنما هو عنصر أساسي يهدف إلى خلق تفاعل عميق وجوهري بين المنشد والجمهور، اللذين يتفاعلان تفاعلاً وثيقاً، ولذلك يصبح هذا الجو الاحتفالي عنصراً أساسياً في عملية الإنشاد.

ومع كل هذا تبدو الإشكالية الكبيرة التي تثيرها نظرية النظم الشفوي، هي مشكلة المؤلف الأصلي؟ فمادام أن هذه النظرية تنطلق من كون الشعر الشفوي إبداعاً جماعياً وليس إبداعاً فردياً فإنها لا تحفل بالمؤلف الأصلي، وهنا تتعمق الأنا الجماعية وتتراجع الأنا الفردية، ولذلك ثارت الشكوك حول شخصية هوميروس، وهل هناك شخص اسمه هوميروس ومن هنا نشأت المشكلة الهوميرية، وقد ساعدت مثل هذه الأسئلة في أن الإلياذة والأوديسة قصيدتان شفويتان. وتوسعت هذه الرؤية لتشمل كثيراً من الملاحم والأغاني التي كان ينظر إليها على أنها تراث شفوي جماعي تكون أقرب إلى الشعر الشعبي.

إن مساواة الشعر الشفوي بالشعر الشعبي أو بالفلكلور، يعني في المقام الأول مجهولية المؤلف، وانعدام التراث الشخصي وتسييد التراث الجماعي أو التقليد الشفوي، وتبقى قضية مجهولية المؤلف قضية تقرب الشعر الشفوي من الشعر الشعبي أو الأنماط الفلكلورية المنتشرة في العالم.

ويظهر أن استبدال المؤلف بالمؤدي أو المنشد كانت مخرجاً من إشكالية المؤلف الثابت للنص. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات أشارت إلى عدم وجود مجهولية مطلقة للمؤلف، «فالحديث عن مجهولية مؤلف نص أو لحن ليس مجرد رصد لغياب اسمه، لكنه جهل بهذا الصدد، لا علاج له، لذلك فالأداء نفسه لا يمكن مطلقاً أن يكون صاحبه مجهولاً. فالواقع أن للجهل علتين: إما غشاوة أو حجاب يلقيهما بعد المدة الزمنية أو التشتت العددي، إذا ما ظهر أن عدة أشخاص قاموا واحداً بعد الآخر بصنع وضبط عناصر العمل لكن لا توجد مجهولية مطلقة»[9].

ولكن مثل هذا الرأي يمكن أن ينطبق على النصوص البعيدة التي تمت فترة روايتها شفوياً عبر أجيال كثيرة، وأما النصوص التي تكون قريبة العهد فإشكالية المؤلف الأصلي تظل فيها قائمة هي الأخرى، إذ يصعب على المستمع أن يعرف أصل النص والمؤلف الثابت، لأنه يسمع النص من

وقت لآخر من أكثر من مؤلف ينشده ويؤديه في احتفال طقسي يعيشه الجمهور، الذي لا يأبه في أكثر الاحيان بمعرفة المؤلف الأصلي للنص الذي أصبح إرثاً مشتركاً تتناقله الألسن جيلاً بعد جيل.

وإذا كانت النظرية الشفوية لا تؤمن بوجود مؤلف ثابت، فإن ذلك يعني أن النصوص الشعرية لا تصبح ملكاً لفرد معين، وإنما تصبح ملكاً لمن ينشدها ساعة الإنشاد، لأن المنشد يؤلف وقت إنشاده وبذلك تتبدل ملكية النص بسرعة فائقة، فكل إنشاد يملك مؤلفاً جديداً وهكذا. ومن هنا تترسخ فكرة عمومية النص وغياب المؤلف الأصلي التي تؤكد شفوية الشعر وتعد عنصراً من العناصر التي تمنح الشعر ميزة الشفوية.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي قد وصلت إلى مجهولية المؤلف أو عدم وجود مؤلف ثابت فإنها قالت أيضاً بعدم وجود نص ثابت ولذلك لا يوجد هناك نص أصلي يمكن الرجوع إليه، «فالقصيدة الشفوية لم تؤلف من أجل الإنشاد وإنما ألفت أثناء الإنشاد. وإن المغني قد يغني وإن الشاعر قد ينشد مرات عديدة في حياته عملاً يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، أو أنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجول آخر ثم ينشدها بعد ذلك واثقاً من أنه يعيدها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرفون على هويتها. ولكن في كلتا الحالتين، فقد أظهر كل من باري ولورد أن هناك اختلافات جوهرية تقريباً من إنشاد إلى آخر ومن منشد إلى آخر»[10].

وفي ضوء هذه الرؤية تصبح القصيدة الشفوية قصيدة متغيرة ومتبدلة في كل إنشاد مع الاحتفاظ ببعض جوانب السرد العام، ولكن كل أداء للقصيدة يصبح قصيدة جديدة، فكل أداء يمتلك ميزة لا يمتلكها الأداء الآخر، ولذلك فإن النص يمتلك ثباته ومؤلفه في وقت الإنشاد فقط، لأن الجمهور الذي يعيش الأداء يعرف في حينها أن المنشد هو صاحب النص لحظة الإنشاد، لأن المنشد نفسه لا يمثل إنتاجاً فردياً وإنما يمثل تقليداً محاطاً بالإطار الجماعي.

ويبدو أن هناك عوامل عدة تتحكم بعدم وجود نص ثابت، «فالمقارنة بين الأغاني المسجلة تكشف عن أنها - برغم انتظامها وزنياً، لم تغن أبدا بالطريقة نفسها مرتين. صحيح أن الصيغ هي هي، وأن الموضوعات كانت تتكرر، لكنها كانت تنظم بشكل مختلف في كل مرة، حتى على لسان الشاعر نفسه، اعتماداً على رد فعل الجمهور، ومزاج الشاعر أو طبيعة المناسبة، وعلى عوامل اجتماعية ونفسية أخرى. لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين. لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها تنتمي جميعاً بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح، والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حدة أو أمام أي جمهور جديد»(11).

يمتلك النص الشعري الشفوي خصوصية اللاثبات فهو نص مائع ليست له صورة واحدة، فهو يمتلك في كل إنشاد صورة جديدة، وإن كان يحافظ على بعض الأفكار والثيمات الأساسية التي يعبر عنها، ولكن هذا النص يمتلك ميزة التجدد في كل إنشاد، لأن الإنشاد لا يكون لنص مكتوب وإنما يكون لنص يؤلف وقت الإنشاد.

وإذا كان النص الشعري الشفوي ينشد ويؤلف وقت الإنشاد فقد وجد أن غياب التضمين العروضي يغدو ظاهرة أساسية وجذرية لوصف شعر ما أنه شفوي. ولكن لماذا غياب التضمين العروضي؟ إن التضمين العروضي يستدعي ويستوجب من المنشد أن ينشد من نص محفوظ يعيده إعادة حرفية، وهذا مما لا يتناسب مع طبيعة الإنشاد المتدفق، لأن التحام مجموعة من الأبيات من خلال أسلوب التضمين العروضي قد تسبب شيئاً من الإرباك والتشويش للمنشد، الذي قد تخونه الذاكرة وقت الإنشاد.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الثيمات المتشابهة في السرد الشفوي تعد صفة لازمة من لوازم الصفات في الشعر الشفوي، فالثيمات التي يعبر عنها الشعراء الشفويين تعود في مجملها إلى منبع واحد، هو التقليد

الشفوي الجماعي الذين ينطلق منه الشعراء أو المغنون. ولكن الشاعر الشفوي قد يطيل في بعض هذه الثيمات ويختصر بعضها الآخر وذلك وفق ما يستدعيه الموقف وظروف الإنشاد. وهذه الثيمات هي التي تظل محفوظة في ذهن المنشد يؤلفها وقت الإنشاد ويضعها في قوالب أو رواسم ذات طبيعة تكرارية.

الشعر العربي القديم وقواعد نظرية النظم الشفوي:

لا شك أن هناك بعض الدوافع التي حفزت الباحثين في نظرية النظم الشفوي لتطبيقها على الشعر العربي القديم، ومن أشهر الذين عمدوا إلى الإفادة من هذه النظرية جيمس مونرو وميشيل زويتلر[12]، وحاول الاثنان معاينة الشعر العربي القديم وبخاصة الجاهلي منه على أنه شعر شفوي يعكس القواعد التي تنطلق منها النظرية.

وإذا كانت هذه النظرية تفترض عدة عوامل تشير إلى شفوية الشعر الجاهلي فإنها حاولت بشكل أو بآخر إعلان نهاية قضية الانتحال، التي أثارها عدد من الباحثين المستشرقين والعرب، ولكن من إيمانها أن هذا الشعر لم ينتم إلى مرحلة كتابية، وإنما ينتمي إلى مرحلة الشفوية وبخاصة اعتماده كلياً على الرواية الشفوية، إذا إن هذا الشعر قد تناقلته الأجيال نقلاً شفوياً مدة طويلة.

وقد تأسست رؤية مونرو في ذلك على عدة أدلة خارجية وداخلية، أما الأدلة الخارجية فإنها تشير على أمية شعراء ما قبل الإسلام والاستعمالات المرافقة للإنشاد من مثل العصي والأقواس، واعتماد البديهة والارتجال، أما الأدلة الداخلية فقد تمثلت بالقوالب الصيغية التي تتمثل بتكرار القالب الصيغي نفسه، ونظام القالب الصيغي وبنية القوالب الصيغية، والمفردات التقليدية[13]، وحدد مفهوم كل عنصر من هذه العناصر وساق عليه أمثلة من الشعر الجاهلي، ويقيم مونرو دراسة لأربعة أوزان في الشعر الجاهلي وهي الكامل والطويل والبسيط والوافر والقوالب

الصيغية التي تأتي على هذه الأوزان، ومن ثم يعمد إلى إجراء موازنة بين نسبة القوالب الصيغية عند الشعراء الجاهليين ونسبتها عند الشعراء الذين ينتمون إلى المرحلة الكتابية[14].

وإذا كان مونرو قد استطاع أن يعطي لدراسته صبغة علمية راسخة، فإنه اصطدم ببعض الحقائق التي يتميز بها الشعر الجاهلي عن شعر الملاحم، وإن كان مونرو قد تجاوز هذه النقطة ووجد أن ما يمكن أن ينطبق على شعر الملاحم يمكن أن ينطبق على الشعر الجاهلي، وقد أشار بالإضافة إلى ذلك إلى أن الشاعر الجاهلي لم يكن يعتمد على الذاكرة بشكل أساسي، وقلل من أهمية التضمين العروضي ومن المؤلف الأصلي للنص وأعلن مجهولية المؤلف.

أما زويتلر الذي أصدر كتابه سنة 1978 فقد درس أهمية تطبيق نظرية باري ولورد على الشعر الشفوي معتمداً في ذلك على القالب الصيغي. وينطلق زويتلر من مقولات باري ولورد في أن الشعر الجاهلي يتصف بالقوالب الصيغية وانعدام التضمين العروضي ووجود الثيمات الأساسية الثابتة وقد طبق ذلك على معلقة امرئ القيس ودرس اختلاف الروايات في دواوين بعض الشعراء[15].

أن القراءة الأولى لطروحات نظرية النظم الشفوي وعرضها على الحقائق العلمية لابد أنها لن تظهر بريئة من العيوب والمآخذ التي يمكن أن تؤخذ عليها ليس هناك من شك في أن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية اعتماداً كبيراً أكثر من اعتماده على الكتابة لأسباب أحيطت بظروف إنشائه، وقد عمد بعض الباحثين إلى إثبات معرفة العرب في الجاهلية بالكتابة[16]، ولكن هذا الرأي لم يعجب المتحمسين[17] لنظرية النظم الشفوي؛ لأنها تلغي عنصراً مهما من العناصر التي أقاموا عليها النظرية وهو اعتماد الشعر الشفوي على الرواية فقط؛ لأن الكتابة تعني خروج الشعر الجاهلي من دائرة الشعر الشفوي.

وإذا كان الدكتور ناصر الدين الاسد قد أثبت تقييد الشعر الجاهلي

وتدوينه وناقش المسألة وقدم أدلة عقلية بهذا الخصوص، فإن هناك مسألة أخرى مهمة جداً تتعلق بالرواية وهي مما يهتم به منظرو الشعر الشفوي، فقد أرادوا أن يثبتوا أمرين مهمين: الأول يتعلق بالرواة أنفسهم الذين كانوا يغيرون في النصوص التي يروونها، والآخر يتعلق باختلاف روايات بعض النصوص.

إن وظيفة الراوي في حالة القصيدة الجاهلية لم تكن متماثلة مع دور المنشد أو المؤدي وقت الإنشاد، إذ إن هناك اختلافاً جوهرياً بين دور الراوي ودور الشاعر في القصيدة الجاهلية أما الراوي أو المنشد في حالة الشعر الشفوي فهو الذي يقوم بعملية التأليف أثناء الإنشاد معتمداً في ذلك على الأفكار الرئيسة والثيمات المتكررة والقوالب الصيغية التي تعود إلى ذاكرة جماعية ولا تعود إلى إبداع فردي.

إن رواية القصيدة الجاهلية لم يكن ينشد معتمداً على قوالب صيغية، وإنما كان ينشد من نص محفوظ بالذاكرة، وربما تخونه الذاكرة في بعض الأحيان فيحدث تغييراً طفيفاً في ترتيب الأبيات أو تبديل بعض الكلمات، لكنه لا يعتمد في ذلك على تأليف النص من ذاته، وإنما يعود إلى نص محفوظ في الذاكرة، تلك الذاكرة التي حاول أصحاب نظرية النظم الشفوي التقليل من شأنها في عملية التأليف والإنشاد، لأن المنشدين كانوا لا يتعاملون مع نصوص طويلة أي ملاحم لا تسعفهم الذاكرة في إعادتها إعادة حرفية مطلقة، ولذلك كانوا يعتمدون في ذلك على القوالب الصيغية وأن كل إنشاد يقدم نصاً جديداً.

ويستنتج من هذا أن رواة الشعر الجاهلي لم يكن هدفهم امتهان الشعر من خلال إنشاد قصائد معلميهم «إذ إننا نعرف أن هناك كثيراً من الرواة الذين لم يستطيعوا إنجاز بيت شعر واحد، وقد قال القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة: وكان عبيد راوية للأعشى ولم تسمع له كلمة تامة كما لم يسمع لحسن راوية جرير، ولمحمد بن سهل راوية الكميت، وللسائب راوية كثير[18]. ومما يؤكد هذا أن وظيفة الشاعر

والراوي (المنشد) في الشعر الشفوي تكون وظيفة متطابقة في حين أن وظيفة راوي القصيدة الجاهلية مختلفة جداً.

وبالإضافة إلى ذلك تنعدم الأسانيد في الشعر الشفوي، إذ لا يعرف المؤلف الأصلي الذي صدرت عنه القصيدة، أما في الشعر الجاهلي فهناك بعض الروايات التي تعتمد الأسانيد[19]، التي تعيد النص إلى صاحبه الأصلي، وعندها يكون دور الراوي مختلفاً جداً عن دوره في الشعر الشفوي، إذ يغدو مؤلفاً ومنشداً في آن واحد، وكل راو يقوم بالإنشاد يقدم نصاً جديداً، حتى إن الراوي نفسه يمكن أن يقدم النص نفسه مرتين متتاليتين بطريقتين مختلفتين إذ تظهر اختلافات بين كل إنشاد.

وأما فيما يتصل بالنصوص الشعرية المروية والاختلافات التي تظهر فيها، فهي ليست اختلافات جوهرية جداً كما في النصوص الملحمية، فالاختلافات التي يمكن أن تلاحظ في دواوين الشعراء الجاهليين يكون مصدرها ناتجاً عن اختلاف الرواة الذين رووا هذه الدواوين، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فإن الدواوين التي تنتمي إلى المرحلة الكتابية مثل ديوان أبي نواس فقد كشف عن اختلاف في الروايات وذلك حسب كل راو روى الديوان[20].

وإذا كانت رواية الشعر الجاهلي تولي الذاكرة أهمية كبيرة، فإن ذلك يعود على الحرص على المحافظة على أصالة النص الأصلي، في حين أن الشعر الشفوي لم يكن يعول على الذاكرة كثيراً، وذلك لعدم وجود فترة زمنية فاصلة بين زمن التأليف وزمن الإنشاد، أما في الشعر الجاهلي فإن ثمة فاصلاً زمنياً بين زمن التأليف وزمن الإنشاد، ولذلك يعول على الذاكرة بشكل أساسي وجوهري في نقل الشعر الجاهلي؛ لأن الراوي لا يؤلف زمن الإنشاد.

وثمة مسألة أخرى تتعلق بالأداء فإذا كان الشاعر الشفوي لا يستعد إطلاقاً وإنما يعتمد في إنشاده على التأليف المباشر، فإن الشاعر الجاهلي كان يصدر عن استعداد مسبق، وليس أدل على ذلك من تلك النصوص

التي وردت في مظانها في كتب الأدب والنقد التي كانت تجسد كيفية إبداع القصيدة والمعاناة التي يعيشها الشاعر في إنتاج نصه قبل إظهاره للناس، وخير مثال على ذلك قصائد زهير المعروفة بالحوليات بالإضافة إلى حديث الشعراء أنفسهم عن الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر.

ومن هنا يظهر أن الارتجال الذي توليه نظرية النظم الشفوي عناية كبيرة يحتاج في ضوء معاينة تطبيق النظرية على الشعر الجاهلي إلى اعادة نظر، إذ إن الارتجال الذي يعد ميزة أساسية من مزايا الشعر الشفوي لا ينظر اليه نظرة التسليم في الشعر الجاهلي. فإذا كان مونرو قد اعتمد على نص الجاحظ الذي يقول فيه: «وإن كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال»[21] وبنى عليه ركناً من أركان نظريته التي عاين فيها الشعر الجاهلي على أنه شعر شفوي، فإن هذا القول لا يمكن أن يؤخذ مأخذ التسليم، لأن الارتجال ظاهرة لا ترتبط بزمان ومكان محددين، وإنما يظل ظاهرة موجودة ولا يعد خاصية مميزة للشعر الجاهلي تميزه عن غيره من الشعر، فالشعراء الذين كانوا ينتمون الى المرحلة الكتابية كانوا يعمدون الى الارتجال[22]، وقد أشار إلى هذا الموضوع أنصار نظرية النظم الشفوي الذين طبقوها بحماس منقطع النظير على الشعر الجاهلي[23].

يبدو أن الارتجال في الشعر الجاهلي كان يتمثل بالمقطوعات أو الأبيات القليلة في معظم الأحيان، ومما يؤكد هذا الأمر ما أثبتته الروايات من إعادة النظر في بعض النصوص الشعرية التي كان الشعراء يبدعونها، مثال ذلك قول الأصمعي: «زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما، ومن أصحابهما في التنقيح والتثقيف والتحكيك طفيل الغنوي، وقد قيل إن زهيراً روى له، وكان يسمى «محبراً» لحسن شعره، ومنهم الحطيئة، والنمر بن تولب، وكان يسميه أبو عمرو بن العلاء الكيس»[24].

وإذا كان الشعراء في الشعر الشفوي يقيمون طقوساً للإنشاد تتمثل

بالعزف على الأدوات الموسيقية وفق ما أشار مونرو[25] فإن ذلك لم يثبت عند العرب كما هو الحال عند المنشد الشفوي؛ لأن التلويح بالأقواس والعصي ليس دليلاً قطعياً على الاهتمام بالأشياء المصاحبة للانشاد «إذ تفترض نظرية النظم الشفوي أن الشاعر نفسه هو منشد قصيدته، فهو المؤلف والمنشد والملحن في آن واحد وهو شبيه بالشاعر الجوال الذي يعزف على ربابته»[26].

تصطدم نظرية النظم الشفوي بعنصر ماثل في مجهولية المؤلف، أي غياب المؤلف الأصلي؛ لأن كل إنشاد لنص من النصوص يعد بمثابة تأليف جديد، فإذا كان مؤلف النص غير موجود في الشعر الشفوي، فإن أسماء الشعراء الجاهليين اقترنت بقصائدهم اقتراناً واضحاً، إذ إن الحقيقة الجوهرية والأساسية تتمثل بشكل أساسي بحرص العرب في العصر الجاهلي على الملكية الأدبية، فلم يهتم بهذا الشاعر نفسه، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى القبائل العربية التي كانت تحرص كل الحرص على المحافظة على الأشعار التي قالها شعراؤها، وكان التنافس بين القبائل أو العصبية القبلية سبباً أساسياً من أسباب الانتحال عند ابن سلام[27].

ويصبح تطبيق نظرية الشعر الشفوي عديم الجدوى عندما تظهر الحقيقة بارزة ودامغة، وذلك أن العرب كانوا يمنحون الشاعر أهمية كبيرة لأن الشاعر لم يكن مغنياً جوالاً، وإنما كان يقوم بدور فاعل في إطاره القبلي، «فكانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليداً لمآثرهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنأون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس ينتج»[28].

وأما فيما يتعلق بقضية تقنيات النص الشعري وخصوصيته فإن نظرية النظم الشفوي تفترض قلة التضمين العروضي الذي يبرزه الشعر الشفوي، واعتمد أصحاب هذه النظرية على آراء بعض النقاد العرب

القدماء الذين كانوا يعيبون التضمين العروضي[29]، لكن هناك بعض النقاد الذين كانوا لا يعيبونه، لأنهم رأوا فيه أداة فنية وإجراءً أسلوبياً يستطيع الشاعر من خلاله أن يحفظ لنصه التماسك والتلاحم.

وقد تبين أن هناك فرقاً شاسعاً بين موقف الناقد وموقف الشاعر من التضمين العروضي، ويكاد يكون ديوان الأعشى خير شاهد على الحضور الكثيف لهذه الظاهرة، وهذا يعني أن الشعر الجاهلي يظهر هذه الظاهرة كما يظهرها الشعر الذي ينتمي إلى المرحلة الكتابية في العصر العباسي، ويبدو أن هذه الظاهرة لم تعد محصورة في الشعر القديم بل أثبتت حضورها في الشعر العربي الحديث عبر ما يعرف بظاهرة التدوير.

ومما يدل على ذلك أن ظاهرة التضمين يمكن أن تتسع لتشمل أبياتًا متعددة في النص وذلك من خلال استخدام الشعراء للتشبيه الدائري الذي يبدأ بالنفي ثم يختتم بأفعل التفضيل مثل «وما النيل.... بأجود[30]». إذ إن هذه الظاهرة تلظم مجموعة من الأبيات التي يمكن أن تكون من نص محفوظ في الذاكرة أو أن يكون النص مكتوباً يعتمد عليه الراوي عند رواية النص.

يجسد النص الشعري ثيمات يبدو أنها تتكرر عند الشعراء، لكن هذه الثيمات لا تظهر تطابقاً تاماً، فالصفات التفصيلية التي يمتلكها كل موضوع من هذه الموضوعات تبدو مختلفة إلى حد كبير وإلا كان الشعر الجاهلي في مجمله نصاً واحداً، ولكن هذا لا يلغي فردية الشاعر ولا ينفي خصوصيته؛ لأن لكل شاعر رؤية ينطلق منها، وحتى لو تساوت الرؤى فإن طرق التعبير عنها ستكون مختلفة، وإذا كان الشعراء يعبرون عن ثيمات بعينها، فإن ذلك يعود إلى القواسم المشتركة بين هؤلاء الشعراء الذين يعيشون الظروف الحياتية نفسها.

لقد انطلق باري ولورد في نظريتهما للتطبيق على الشعر الملحمي، وأن توسيع هذه النظرية لتشمل الشعر الذي لا يمكن أن يكون ملحمياً يحتاج الى وقفة وتأمل. لقد حاول زويتلر أن يثبت معتمداً على دراسة

ريناته يعقوبي عن «شعرية القصيدة الجاهلية» أن القصيدة الجاهلية ذات طابع ملحمي[31]، ولكن يعقوبي ميزت بين ثلاثة أنواع للقصيدة الجاهلية فهي إما أن تكون ذات أسلوب ملحمي أو قصصي أو غنائي، لكن الأسلوب الملحمي لم يكن هو الطابع الخاص الذي يطبع هذا الشعر، وقد اعتمدت يعقوبي في ذلك على كتاب إميل شتايجر «أسس الشعرية»[32].

ويعني هذا أن زويتلر لم يكن موفقاً في نقله عن يعقوبي؛ لأنه اصطدم بحقيقة قصر القصيدة الجاهلية بالقياس إلى الملاحم، وغياب السرد القصصي في كثير من هذا الشعر، ولذلك فان النزعة البطولية التي تظهرها الملحمة لم تتوافر في كثير من قصائد الشعر الجاهلي.

ويستدل من ذلك على أن الشعر الجاهلي لم يظهر خصائص الشعر الشفوي بشكل كلي، حتى القوالب الصيغية المكررة في هذا الشعر لا يمكن أن تعاين على أنها علامة على شفويته؛ لأن القوالب الصيغية تتكرر في الشعر الكتابي أيان يكون فالشعر العربي المعاصر يظهر قوالب صيغية لها حضورها الفاعل في النص ولذلك تحاول نظرية النظم الشفوي أن تجرد التكرار من قيمته ووظيفته الأسلوبية في الشعر الجاهلي «والحق أن نظرية التأليف الشفوي تحدد التكرار وتعدده من غير أن تستبطن دلالته المعنوية والرمزية، ومن غير أن تتناول تحول معاني الصيغ المتكررة وارتباطاتها المتنوعة؛ لأنها تخرج تلك الصيغ من سياقاتها فتغدو كالنبتة المنبتة الجذور، أشلاء لا حياة فيها»[33].

ومن هنا يغدو تطبيق نظرية النظم الشفوي على الشعر العربي القديم عامة والشعر الجاهلي خاصة لا يخلو من مغامرات ومجازفات، فعندما تضيع الملكية الأدبية ويغيب النص الأصلي، فان ذلك يعني أن هذه النظرية يمكن أن تطبق على الملاحم والأغاني والحكايات الشعبية والتعاويذ والرقى والتلبيات وأغاني العمل، ولذلك «لا يعني جهل المؤلف أن هناك مؤلفاً بعينه سقط اسمه مع الزمن أو لم يحفظه لنا المؤرخون، بل يعني من الصعب إن لم يمكن من الخطأ إرجاع الأثر الشعبي إلى مؤلف

واحد، إذ إن أشخاصاً كثرين يشتركون في تأليف الأثر الشعبي وبلورته، بل يسهم في هذا التأليف جمهور كامل أحياناً بتأثيره في الرواية، بحيث يضطر هذا الأخير إلى أن يتلاءم مع رغبة مستمعيه وآمالهم فيغير في جزئيات الحكاية بما يسر جمهوره ويرضيه»[34].

وليس من شك أن هناك فرقاً واضحاً بين الشعر الجاهلي والشعر الشفوي أو الحكايات الشفوية بشكل أساسي وجوهري، فمسألة عدم ثبات النص وتدخل الجمهور في المنشد أو الراوي لتغييره حسب ما يريده الجمهور لم يكن شيئاً موثقاً ومتجسداً في الشعر الجاهلي لأنه شعر اقترن باسم مؤلفه اقتراناً شديداً، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا الشعر شعراً شفوياً». وإذا كان ليس من الصعب جداً نسبة أي من السير الشعبية إلى راو بعينة، فقد تعدلت هذه السيرة وتبدلت مرات عديدة حتى اتخذت شكلها النهائي»[35].

إن الشعر الجاهلي ليس من هذا الضرب ولا يجسد أسس نظرية النظم الشفوي، ولا يمكن أن يكون فلكلوراً لا يعتد معه بالنص الأصلي أو المؤلف الأول، فمؤلف النص الجاهلي هو مؤلف أول يقترن اسمه بنصه.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي في ظاهرها حلاً لقضية موثوقية الشعر الجاهلي، فإنها في باطنها تلغي فنية هذا الشعر وتنفي شعريته من كونه إبداعاً فردياً تتجلى فيه ذات مبدعه وقدراته الفنية في بناء نصه بناءً محكماً ضمن سياق شعري كامل يعرف بشعر ما قبل الاسلام.

الهوامش والتعليقات

1) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182 الكويت 1994، ص 80 وما بعدها.

2) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل السلام، مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطراونة مكتبة الكتاني، إربد، 1987، ص 14.

3) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 34. «مقدمة المترجم».

4) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، 1999، ص 30.

5) المصدر نفسه، ص 229.

6) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 141.

7) المصدر نفسه، ص229 .

8) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ص 222.

9) المصدر نفسه، ص 211.

10) فضل بن عمار العماري: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د ت ص ص 35-36.

11) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص ص 130-131.

12) Michael Zwettler: The Oral tradition of classical Arabic poetry. The ohio state University press 1978.

13) ويقصد بالقالب الصيغي التكرار الحرفي أو شبه الحرفي فقط وهو يختلف في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات، وقد يمتد إلى شطر كامل أو إلى بيت تام وأما نظام القالب الصيغي فهو مجموعات أوسع لقوالب صيغية مختلفة يرتبط بعضها ببعض حيث تشترك على الأقل بلفظة واحدة لها نفس الموقع والوزن. وأما بنية القالب الصيغي فهي عبارة عن مجموعتين أو أكثر من الألفاظ التي لها نفس الموقع الوزني في القالب الصيغي ويكون لها نفس البنية النحوية، وأما المفردات التقليدية فيقصد فيها تكرار ورود كلمات معينة أو كلمات ترتبط اشتقاقياً لتنقل أفكار جزئية ذات دلالات تراثية. انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص ص 19-29 وفاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع - جامعة اليرموك، 1992، ص 12 وما بعدها.

14) انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 41.

15) Micheal Zwettler: the orzl tradition of classical Arabic poetry.

16) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة 1988، ص 107 وما بعدها.

17) حسن البنا عز الدين: مقدمة كتاب الشفاهية والكتابية، ص 21، وانظر كتابه: الكلمات والأشياء بحث في التقاليد للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة 1988، ص 171 وما بعدها.

18) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literature. Der Islam. Band 58. 1981, 230.

19) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 261 وما بعدها.

20) Gregor Schoelere: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 231.

21) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 16.

22) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 217.

23) عبدالمنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1978 ص 75 وما بعدها.

24) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت ج 1 ص 133.

25) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 14.

26) فاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، ص 30.

27) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1980، ص 84.

28) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، ج 1/ ص 65.

29) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry. 28.

30) عبدالقادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 1985، 15، ص ص 125-152.

31) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry.28

32) Renate Jacobi: Studien zur poetic der altarabischen Qaside. Wiesbaden. 1972, 210-211.

33) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991، ص 145، وانظر موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990، ص ص159-192 .

34) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة 1977، ص85.

35) طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 188.

المصادر والمراجع

أ - العربية:

1) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.

2) الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة، 1988

3) أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182، الكويت 1994.

4) ثامر، فاضل: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع، جامعة اليرموك، 1992.

5) حرب، طلال: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

6) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990.

7) الرباعي، عبدالقادر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 15.

8) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

9) الزبيدي، عبدالمنعم: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1978.

10) زومتور، بول: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، شرقيات، القاهرة، 1999.

11) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، جدة، 1980.

12) عز الدين، حسن البنا، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1988.

13) العماري، فضل بن عمار: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د.ت.

14) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الفنية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991.

15) مونرو، جيمس: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطروانة، مكتبة الكتاني، إربد، 1987.

ب - المراجع الأجنبية:

1) Jacobi. Renate: Studien zur poetic der altarabischen Qaside. Wiesbaden. 1971.

2) Schoeler. Gregor: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabischen Literatur. Der Islam. Band 58,1981.

3) Zwettler. Micheal: The oral tradition of classical Arabic poetry. Ohio state university press. 1978.

❀❀❀

العلاقة بين الجرجاني والزمخشري

رشيد برقان

مقدمة:

بعد مرور مسافة زمنية لا بأس بها على القراءات الحديثة للنقد القديم والتي أدت إلى اكتشاف عوالم جديدة في عالمنا النقدي، وتجديد الكثير من الأفكار والتصورات التي تتصل به. يبدو أن العمل لم ينته بعد، ولما تزل الحاجة ماسة إلى مزيد من النقد والتمحيص للعديد من الأفكار وأود هنا أن أتوقف عند واحدة منها، خصوصاً تلك التي تتعلق بحدود العلاقة بين الزمخشري[1] وعبدالقاهر الجرجاني[2] فمن خلال استعراضنا للمؤلفات التي تعرضت للزمخشري، نجد أن أغلبها يلح على أن هذا الأخير كان تلميذاً وفياً لعبدالقاهر الجرجاني. فهذا مصطفى الصاوي الجويني الذي اعتبر أن «أسس التربية الفنية التي تهدى إليها عبدالقاهر الجرجاني قد أثمرت عند الزمخشري. فهو منذ مطلع تفسيره ينبه إليها ويشير، بل يجعلها عمدة تفسيره»[3]. وعلى إثر هذا الربط سوف تتوالى الكتابات التي تكرس الطرح نفسه دون أن تكلف نفسها عناء التمحيص في هذه النقطة؛ فهذا شوقي ضيف يعتبر أن الطريف عند الزمخشري هو أنه استلهم الهيكل الذي طرحه عبدالقاهر الجرجاني وقام بإعطاء أمثلة له في تضاعيف آي الذكر الحكيم، وبهذا كان المطبق الفعلي للنظرية الجرجانية في النظم[4]. والشيء نفسه نجده عند كل من أحمد محمد الحوفي[5] ودرويش الجندي الذي ينطلق من فرضية أن الكشاف تطبيق لنظرية عبدالقاهر الجرجاني[6].

ليس غرضنا هنا نفي العلاقة بين الرجلين لأنها موجودة فعلاً ويكفينا منها توقف كليهما على الآية الكريمة: ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي وغيض الماء واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين﴾[7]. يقول عبدالقاهر الجرجاني: «ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في أن كان النداء «بيا» دون «أي»، نحو «يا أيتها الأرض»، ثم إضافة «الماء» إلى «الكاف»، دون أن يقال «ابلعي الماء»، ثم إن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم إن قيل: و«غيض الماء»، فجاء الفعل على صيغة «فُعِلَ» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: ﴿وقضي الأمر﴾، وذكر ما هو فائدة الأمور وهو: «استوت على الجودي»، ثم إضمار «السفينة» قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» في الخاتمة «بقيل» في الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتخبرك عن تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟»[8].

وحين يتوقف الزمخشري عنده هذه الآية يساير الجرجاني في تحليله ولا يزيد عليه إلا تأكيده على أن دلالة تعزز عظمة الخالق؛ فهو يستثمر المقولات نفسها مبدياً إعجابه بها قائلاً: «ولما ذكرنا من المعاني والنكت استفصح علماء البيان هذه الآية ورقّصوا لها رؤوسهم لا لتجانس الكلمتين وهما قوله (ابلعي) و(أقلعي)، وذلك وإن كان لا يخلى الكلام من حسن فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللعب وما عداها قشور»[9].

هكذا يتوضح لنا اتفاق الرجلين في التحليل. ولكن هذه المسألة محدودة، كما أنها تحتوي على قدر كبير من التعميم مما يفرض علينا

إعادة قراءتها من أجل التأكد من هذه العلاقة ومداها. وفي هذا الصدد نقترح مقاربة للتصور النقدي لكل من عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري فيما يخص أهم القضايا النقدية التي عرضا لها.

وقبل أن ندخل غمار موضوعنا نرى من الضروري الإشارة إلى مؤشر قوي يتجه نحو الفصل بين الرجلين؛ فعبدالقاهر الجرجاني مشهور بأشعريته بينما كان الزمخشري مشهوراً بمناصرته للمذهب الاعتزالي. وهذا الاختلاف سوف ينعكس على تصور كل واحد منهما للقضايا النقدية خصوصاً إذا استحضرنا الصراع المعتزلي الأشعري، وكيف كان كل طرف يوظف علوم اللغة من نحو وبلاغة من أجل تعزيز تصوره أو تأويله للآيات.

أولاً: قضية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

ظهر مصطلح النظم في أحضان الدراسات الإعجازية التي حاولت الوصول إلى كنه المعجزة في كتاب الله تعالى. وقد كان ذلك مع الجاحظ[10] والخطابي[11] والرماني[12] والباقلاني[13]. ثم أصبح نظرية شمولية مع عبدالقاهر الجرجاني تبتغي تفسير جميع ظواهر النص. وقبل عرض نظريته يقوم بتنقية الطريق المؤدية إليها حيث اعتبر الكلمات غير حاملة لأي شيء خارج السياق، فهي وعاء فارغ لا يمتلئ إلا في إطار علاقته بسابقه وتاليه، لهذا:

«ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحباتها على ما هي موسومة به حتى يقال إن «رجل» أدل على معناه من «فرس على ما سمي به»[14].

فالألفاظ لا مزية من وراءها من حيث هي ألفاظ لها بنية صوتية وخاصيات جرسية ونغمية، ولا معنى لها إلا من حيث هي حاملة لمعنى ووعاء له[15]. وإذا كان هذا هكذا، فإن المزية تظهر بالنظم أي نظم هذه المعلومات، ولا يتم هذا النظم إلا عندما يتحقق تناسب في معانيها، فالكلمة لا تدخل في تركيب معين إلا عندما يقتضي معناها ذلك، وعندما تتلاءم مع السابق واللاحق. وهذا ما توصل إليه الجرجاني عندما صرح بأن: «لا نظم في الكلمة ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض. وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس»[16].

فالنظم هو توخي معاني النحو، وهذه نقلة نوعية من شأنها أن تتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، لأن معاني النحو تفرض وجود كليهما مادام النحو هو نظام من العلاقات المعنوية لا تظهر إلا على الصعيد اللفظي، وهذا ما حاول الجرجاني تقريره، يقول:

«اعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[17].

ويتأطر النظم الجرجاني ضمن المعنى الذي يختمر في النفس، ويعود بنا هذا إلى المعنى النفسي الذي دافع عنه الأشاعرة في دعواهم بقدم القرآن. ومن ثم يأخذ تجليه اللفظي، والذي يجعله يقدم المعنى هو أن النظم يتجاوز اللفظ المفرد ليصل إلى النص بأكمله، لأن هناك من المعاني ما لا تؤديه الألفاظ كل على حدة. فمعنى النص يتخلق من العلاقات، وكأننا أمام الطرح الحديث الذي لا يهتم بالعناصر بقدر اهتمامه بعلاقاتها. وهذه العلاقات هي التي عبر عنها بمعاني النحو:

«والفائدة في معرفة هذا الفرق، أنك إذا عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم: أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها

وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير، وبعد أن كنا لا نشك في أن لا حال للفظة مع صاحبتها تعتبر إذا أنت عزلت دلالتها جانباً؟ وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ، أن تنظم على وجه دون وجه»[18].

ومعاني النحو ليست مساطر صارمة أو صيغ جاهزة جامدة، ولكنها مقولات مرنة تتحول وتتغير لكي تتكيف مع ا لغرض من التعبير. فالألفاظ الواحدة قد تنتج تعابير كلما أضيف عنصر أو ألغي، أو كلما حل واحد محل الآخر تغير المعنى. «فاشتعل شيب الرأس» ليس هي «اشتعل الشيب في الرأس»، وليست هي «اشتعل الرأس شيباً». والذي يتحكم في هذه الاختلافات هو الغرض الذي نريده من كل عبارة. يقول:

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض استعمال بعضها مع بعض»[19].

هكذا تتوضح لنا ثلاث نقط أساسية:

أولها: أن عبدالقادر الجرجاني لا يهتم باللفظ المفرد ولا يحفل به حيث يعتبره وعاء فارغاً لا يمكن الاطمئنان لدلالته المفردة ولا يستحق القيمة في نفسه حتى يدخل في تركيب معين.

ثانياً: أن الذي يتحكم في المزية أو جمال النص هو كيفية نظمه

وتركيبه، بمعنى آخر: جمال النص يظهر على الصعيد النحوي وليس على صعيد الألفاظ المفردة.

ثالثها: أن أصل النظم يعود إلى المعنى ولا علاقة له باللفظ، وحتى عندما نقرر الفضل للفظ فإن هذا الفضل يعود إلى تناسق المعاني وحسن ترتيبها.

وعندما ننتقل إلى الزمخشري نجده أيضاً يعتبر النظم مكمن المزية في الكلام لا في اللفظ أو في المعنى. ذلك أنه يشير إليه في المقدمة. يقول: «الحمد لله الذي أنزل القرآن كلاماً مؤلفاً منظماً، ونزله بحسب المصالح منجماً، وجعله بالتحميد مفتتحاً وبالاستعاذة مختتماً»[20]. فأول خاصية من خاصيات القرآن هي أنه مؤلف منظم: أي أن الزمخشري منذ الأول يفصح عن خطته في النظر إلى القرآن الكريم متجاوزاً كونه لفظاً أو معنى، مقرراً أنه تأليف وتظيم تنسجم فيه العناصر وتتشابك. وهذه الخطة من شأنها أن تفتح له مجالات جديدة للتحليل تتجاوز مستويات اللفظ والمعنى، لأن الأداة الوحيدة الظاهرة التي تتجلى فيها المزية، ويظهر فيها الإعجاز هي النظم: أي كيفية صياغة النص بما يعنيه هذا من تنظيم للأفكار وترتيب لها، ورصف للكلمات وتنضيد لها بطريقة توصل مباشرة إلى الغرض المطلوب. يقول:

«والذي هو أرسخ عرفاً في البلاغة أن يضرب عن هذه المحال صفحاً، وأن يقال: إن قوله ﴿ألم﴾ جملة برأسها أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها و﴿ذلك الكتاب﴾ جملة ثانية و﴿لا ريب فيه﴾ ثالثة و﴿هدى للمتقين﴾ رابعة. وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة وموجب حسن النظم حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق وذلك لمجيئها متآخية آخذاً بعضها بعنق بعض»[21].

إن الفضائل المذكورة أعلاه لا يمكن تحصيلها بواسطة ثنائية اللفظ والمعنى، لأن ما يمكن التوصل إليه هو شيء تقوله أوضاع اللغة،

ومعاني المفردات كل واحدة على حدة، ولا يمكننا تجاوزه. فالعبارة هنا صغيرة تضمنت معاني كثيرة ونكت بلاغية أعطت للكلام شحنات كبيرة تنفذ عميقاً في النفس، فقد قرر الزمخشري أولاً الترتيب الذي ينسق الكلام ويعطيه شيئاً زائداً على المقبولية من حيث إنه لا يجعلنا ننتبه إلى وجود وحدات منفصلة بل لا نشعر إلا بوحدة واحدة. وينضاف إليه الحذف مع ما يستتبعه من استفزاز للنفس وتشغيل للعقل، والتفخيم غير خاف وقع الأشياء الفخمة في أنفسنا حيث تستأثر بالانتباه وتشغل الفكر والنفس معاً. ثم هناك التقديم والتأخير مع ما يرافقه من إحساس بجمالية الكلام[22]. والنظم عند الزمخشري هو الصياغة وهو كيفية قول الأشياء، وطريقة تنضيد الكلام، يعود بنا هذا إلى القاضي عبدالجبار[23] عندما اعتبر المعاني محدودة واعتبر التزايد في الألفاظ. فالتحدي لم يقع بالمعاني لأنها قد تكون مدركة. وقد توجد لديهم، ولدينا في شعرائهم وحكمائهم من أدرك مبادئ الإسلام حتى قبل وصولها. ولكن التحدي وقع في النظم وفي درجة الفصاحة ويتعزز هذا حين يعتبر أن علم الله يظهر في النظم: «فإن قلت ما معنى قوله ﴿أنزله بعلمه﴾[24] وما موقعه من الجملة التي قبله؟ قلت: معناه أنزله ملتبساً بعلمه الخاص الذي لا يعلمه غيره، وهو تأليفه على نظم وأسلوب يعجز عنه كل بليغ وصاحب بيان، وموقعه مما قبله موقع الجملة المفسرة لأنه بيان للشهادة، وأن شهادته بصحته أنه أنزله بالنظم المعجز الفائت للقدرة»[25].

لقد كان الجرجاني يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم بينما الزمخشري هنا لا يحتفل به وينظر إليه في حد ذاته بدون بحث عن أصله في اللفظ أو المعنى، فجميع الآيات التي تشير إلى الإعجاز أو التي يتحدى فيها القرآن الكفار، نجده يركز أثناء تحليله على أن المزية وجانب التحدي وقع في النظم.

وحتى عندما تحدث عن المعنى، فإنه اعتبره تالياً للنظم، يقول:

«(عجباً) بديعاً مبايناً لسائر الكتب في حسن نظمه وصحة معانيه قائمة فيه دلائل الإعجاز. وعجب مصدر يوضع موضع العجيب، وفيه مبالغة، وهو ما خرج عن حد أشكاله ونظائره»[26].

ومما يزيد هذا رسوخاً تعليله لكيفية ورود أخبار وقصص واحدة بطرق مختلفة وبصيغ متعددة تفوق الصيغ المتعارف عليها. يقول:

«والمراد بأحسن الاقتصاص أنه اقتص على أبدع طريقة وأعجب أسلوب، ألا ترى أن هذا الحديث مقتص في كتب الأولين، ولا ترى اقتصاصه في كتاب منها مقارباً لاقتصاصه في القرآن. وإن أريد بالقصص المقصوص فمعناه: نحن نقص عليك أحسن ما يقص من الأحاديث، وإنما كان أحسنه لما يتضمن من العبر والنكت والحكم والعجائب التي ليست في غيرها، والظاهر أنه أحسن ما يقتص في بابه كما يقال في الرجل هو أعلم الناس وأفضلهم، يراد في فنه، فإن قلت: مم اشتقاق القصص؟ قلت: من قص أثره إذا اتبعه لأن الذي يقص الحديث يتبع ما حفظ به شيئاً فشيئاً»[27].

فأحسن القصص يفهم منها شيئان: الأول هو كيفية القص التي أتت بديعة عجيبة، وهو ما عبر عنه بالاقتصاص، والثاني: هو المقصوص أي المعاني والعبرة والحكمة، ولكن المرجع لديه هو الاقتصاص لأنه قال بأنه «أحسن ما يقتص في بابه» ووضح هذا بقوله «هو أعلم الناس». فجميع الناس علماء، ولكن يتميز أحدهم عندما تدق صناعته ويتوصل إلى ما لم يتوصل إليه الآخرون. وكذلك القرآن يقص علينا قصصاً يعرفها اليهود والنصارى، وحتى العرب. ولكنه تميز في الكيفية وطريقة التقديم. يقول: «﴿وكلا﴾[28] التنوين فيه عوض من المضاف إليه كأنه قيل: وكل نبأ ﴿نقص عليك﴾ و﴿أنباء الرسل﴾ بيان لكل و﴿ما يثبت له فؤادك﴾ بدلاً من ﴿كلا﴾. ويجوز أن يكون المعنى، وكل اقتصاص نقص عليك، على معنى، وكل نوع من أنواع الاقتصاص

نقص عليك. يعني الأساليب المختلفة، وما نثبت به مفعول نقص، ومعنى تثبيت فؤاده زيادة يقينه وما فيه طمأنينة قلبه»[29].

فاختلاف القصص يعود إلى الدّقة في النظم وإلى تثبيت قلب الرسول.

إن تغافل الزمخشري الحديث عن أصل النظم قد يعود إلى اهتمامه بالتحليل، وهو مستوى عملي لا تتخلق النظرية إلا في غضونه، وقد يعود أيضاً إلى رغبته في استثمار الإرث الجرجاني بطريقة أصيلة لا تجعله يتناقض مع مبادئه الاعتزالية. لكن الأكيد لدينا هو أنه ترسّم لنفسه خطى جديدة وطريقاً جديداً لم يكن فيه مطبقاً لما أتى به الجرجاني؛ لهذا لم يجد أي حرج في مناقضة ما أتى به هذا الأخير. فبينما كان عبدالقاهر يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم حيث إنه كان يرى أن اختلافات نظم الجمل أو النصوص يعود بالأساس لاختلاف المعنى؛ وكل اختلاف في اللفظ ترجع مزيته لاختلاف المعنى. نجد الزمخشري يقر بوجود المعنى الواحد الذي يعبر عنه بألفاظ مختلفة يقول: «﴿يريدون وجه الله﴾[30] يحتمل أن يراد بوجهه ذاته أو جهته وجانبه: أي يقصدون بمعروفهم إياه خالصاً، وحقه كقوله تعالى ﴿إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى﴾[31]. أو يقصدون جهة التقرب إلى الله لا جهة أخرى، والمعنيان متقاربان ولكن الطريقة مختلفة»[32].

إذاً هنا لا فرق بين المعنيين فهما شيء واحد. ولكن الاختلاف يقع على صعيد اللفظ أو ما سماه الزمخشري «الطريقة»، وهي من مرادفات النظم. والطريقة هنا هي طريقة البلاغة التي إن كانت تعني الوصول باللفظ لأقصى طاقاته ودرجاته، فإنها تعني الدّقة وإظهار القدرة على إخراج المعنى الواحد في صور شتى. يقول:

«ويوم الدين ويوم يبعثون في معنى واحد، ولكن خولف بين العبارات سلوكاً بالكلام طريقة البلاغة»[33].

وبهذا يكسر الزمخشري القواعد التي بناها الجرجاني، ولكن بطريقة ذكية لأنه كان يسير على هداها ثم بعد ذلك يقف على محدوديتها في بعض اللحظات، فالمزية ليست خالصة للمعنى، وليس كل اختلاف في الألفاظ مرده الاختلاف في المعنى.

وإذا كان الجرجاني لا يحتفل بالألفاظ في حد ذاتها، فإن الزمخشري يحتفل بها[34] ويعتبرها منفردة حاملة لدلالة ومعنى حيث إنها قد تكون فصيحة، وقد يوجد أفصح منها بقطع النظر عن سياقها. يقول:

«والكبكبة تكرير الكب. جعل التكرير في اللفظ دليلاً على التكرير في المعنى كأنه إذا ألقي في جهنم ينكب مرة بعد مرة حتى يستقر في قعرها»[35].

فالتكرير هنا في اللفظ بمفرده، وهو الذي يجسد الحالة المطلوبة في الجملة.

إن الالتفات للفظ كعنصر معزول شكل تطعيماً لنظرية النظم، وسداً للرتوق التي يمكن أن تظهر فيها. فالنص هو أصلاً فسيفساء من الأجزاء المركبة له؛ قد لا تكون هذه الأجزاء مهمة، ولكنها أيضاً قد تكون مهمة بشكل لافت للنظر، وهذا ما نجده مع الزمخشري حينما يلتفت للألفاظ معزولة. يقول:

«فإن قلت: لم قال ليس بي ضلالة ولم يقل ضلال كما قالوا؟ قلت: الضلالة أخص من الضلال فكانت أبلغ في نفي الضلال عن نفسه كأنه قال ليس بي شيء من الضلال، كأنه قال: ألك ثمر؟ فقلت: مالي ثمرة[36]. وقد سمحت له هذه النظرة أن يتعرف على فصاحة اللفظ. يقول: «وكما لا فرق بين كسبته مالاً وأكسبته إياه، فكذلك لا فرق بين جرمته ذنباً أو أجرمته إياه، والقراءتان مستويتان في المعنى لا تفاوت بينهما إلا أن المشهورة أفصح لفظاً، كما أن كسبت مالاً أفصح

من أكسبته، والمراد بالفصاحة أنه على السنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور وهم له أكثر استعمالاً»[37].

كما سمحت له بالمقارنة بين اللفظتين وإظهار أكثرها ملاءمة للسياق بفضل خاصياتها ومكوناتها يقول:

«فإن قلت: لم عدل عند ضيق إلى ضائق؟ قلت: ليدل على أنه ضيق عارض غير باق»[38].

وهنا نجد شيئاً مهماً هو نتيجة من نتائج التأمل من اللفظ القرآني، ويتعلق بمعنى صيغ الألفاظ، حيث إنه يقرر الفرق بين المصدر (ضيق) واسم الفاعل (ضائق). وفي موضع آخر يقرر الفرق بين الفعل واسم المفعول يقول: «و﴿الناس﴾[39] رفع باسم المفعول الذي هو مجموع كما يرفع بفعله إذا قلت يجمع له الناس. فإن قلت: لأي فائدة أوثر اسم المفعول على فعله؟ قلت: لما في اسم المفعول من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم، وأنه يوم لابد من أن يكون ميعاداً لجمع الناس له، وأنه الموصوف بذلك صفة لازمة، وهو أثبت أيضاً لإسناد الجمع إلى الناس وأنهم لا ينفكون منه، ونظيره قول المتهدد: إنه لمنهوب مالك محروب قومك، فيه من تمكن الوصف وثباته ما ليس في الفعل وإن شئت فوازن بينه وبين قوله ﴿يوم يجمعكم ليوم الجمع﴾[40] تعثر على صحة ما قلت لك»[41].

بعد هذا يمكننا أن نجزم مطمئنين حول العلاقة بين الرجلين، والمعطيات الموجودة والتي سبق سردها تسير في اتجاه إنكار العلاقة بينهما باعتبار أن المتأخر زمنياً، وهو الزمخشري، لم يكن هدفه أن يطبق نظرية النظم الجرجانية على القرآن الكريم، ولكنه جعل هدفه المركزي كما يصرح في مقدمة كشافه أن يستجيب لمطلب أصحاب فرقته الاعتزالية في تفسير القرآن بطريقة عقلية تنسجم مع مبادئ المعتزلة، كما جعل هدفه البحث عن سر الإعجاز البلاغي أو ما يجعل

من النص القرآني نصاً معجزاً لا يمكن للناس أن يأتوا بمثله أو أن يضاهوه في حسن النسج وروعة الصياغة.

لهذا نقول إن لكل منهما شخصية متفردة على صعيد المنطلقات المبدئية وطرائق التحليل ومن ثم النتائج.

تبقى مجموعة من المواقف المشتركة بين الرجلين من بعض الظواهر النقدية والبلاغية، ونخص بالذكر هنا الموقف من الإيقاع، فكلاهما كان يرفض الإيقاع ولا يعتد به. حيث إنهما يشتركان في التركيز على النظم ولا نجد لهما مصطلحات إيقاعية أو عروضية ولا نجد عندهما احتفالاً بالظواهر الصوتية إلا لماماً.

كما يمكن أيضاً أن نرى بوضوح رفضهما للبديع(42) ولكننا عندما نستحضر النقد القديم نجد أنه عرف تياراً بلاغياً اعتمد على بلاغة الإقناع وامتد منذ الجاحظ. وقد تميز هذا التيار بعدم اهتمامه بالإيقاع والمكونات الصوتية للنص، وكذلك برفضه للبديع واعتباره ضرباً من التكلف. وإذا كان هذا هكذا لا يمكننا الحديث عن تأثر الزمخشري للجرجاني في هاتين النقطتين لأن الأمر لا يعدو كونه خاصية يشترك فيها كل أصحاب هذا التيار.

ثانياً: قضية الصورة عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

سوف نركز في هذه النقطة على نقط الخلاف بين الرجلين في تناولهما للصورة الشعرية، ونقصد بهذه الأخيرة الصورة والتصوير والتخييل والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة. وقبل أن نفصّل القول في هذا المجال سوف نتوقف عند نقطة عامة تتعلق بكيفية تعامل كل من الجرجاني والزمخشري مع مصطلحات الصورة الشعرية. فقد كان الجرجاني يتميز بالدقة والحرص على الفصل بين المصطلحات، بينما كان الزمخشري يتعمد المزج بين مكونات الصورة فيستعمل التشبيه

بجميع مشتقاته استعمالاً يعود إلى القياس والمقارنة أو إلى إلحاق أمر المشبه بأمر المشبه به في شيء معين، ويعتبر «تشبيهاً» كل ما يدور في دائرة التشبيه، والتمثيل، والتشبيه المركب، والاستعارة، فكلما صادف أثناء شرحه للقرآن شاهداً ضمن هذه الأشكال البلاغية اعتبره تشبيهاً. فعندما وقف على الآية ﴿واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدراً﴾[44].

«شبه حال الدنيا في نظرتها وبهجتها وما يتعقبها من الهلاك والفناء بحال النبات يكون أخضر وارفاً ثم يهيج فتطيره الرياح كأن لم يكن»[45].

من المعلوم أننا هنا بصدد تمثيل، حسب ما توصل إليه عبدالقاهر الجرجاني عندما يقول: «ثم إن الشبه العقلي ربما انتزع من شيء واحد كما مضى من انتزاع الشبه للفظ من حلاوة العسل. وربما انتزع من عدة أمور وضع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيئين يجمع ويمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يجمع بينهما، وتحفظ صورتهما ومثال ذلك: قوله عز وجل ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾[46] الشبه منتزع من أحوال الحمار وهو أنه يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم، ومستودع ثمر العقول ثم لا يحس بما فيها ولا يشعر بمضمونها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء، ولا من الدلالة عليه سبيلاً، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه، ويكد جنبيه، فهو كما ترى مقتضى أمور مجموعة، ونتيجة لأشياء ألفت وقرب بعضها إلى بعض»[47].

وعندما نعود لآية سورة الكهف نجد أن الشبه بين الصورتين منتزع من متعدد وهو لحظات التحول في كلا الأمرين وسرعة الفناء.

ولكن الزمخشري اعتبره تشبيهاً فقط. كما أنه حين يعرض لأحد الآيات[48] يتحدث عن تشبيه، ولكننا عندما نتأمل الآية نجد أنفسنا أمام استعارة، يقول:

«﴿بأمره﴾ بمشيئته وتصريفه وهو متعلق بمسخرات: أي خلقهن جاريات بمقتضى حكمته وتدبيره، وكما يريد أن يصرفها يسمى ذلك أمراً على التشبيه كأنهن مأمورات بذلك»[49].

وما نلاحظه هنا ليس أمراً شاذاً، ولكنه عام يسعفنا في تقرير أن الزمخشري لا يكترث كثيراً بالدقة المصطلحية التي تميز بها الجرجاني على الرغم من علمه بها والتعامل بها في غير موضع؛ فهو يميل إلى اعتبار هذه الأشكال البلاغية على اختلاف مستوياتها تتدرج ضمن الإطار نفسه، وتحوم في دائرة الأهداف نفسها. لهذا لم يعط تعريفاً نظرياً للتشبيه. ولكنه يتعامل مع القرآن بتعريف واضح وتصور جلي له. بينما نجد أن الجرجاني أعطى حيزاً مهماً في أسراره للتعريف وتحديد الفروق.

ولكي تتعزز هذه الفكرة وتتوضح لنا أكثر التقاطعات بين الرجلين سوف نسلط الضوء على مصطلحين فقط من مصطلحات الصورة الشعرية وهما: «الصورة» و«التخييل».

فالصورة تحيل على المدرك البصري أو كل ما ندركه بواسطة حاسة البصر. وقد تخلقت الصورة الشعرية من الفضاء البصري، ولكنها اكتسبت دلالات جديدة تتماشى مع طبيعة المجال اللغوي والأدبي؛ «فهي تمثيل بصري لموضوع ما»[50]، أو هي نقل مشهد بصري بواسطة اللغة التي هي سمعية مما يفرض تواجد خاصيتين أساسيتين: أولهما الصياغة، وثانيهما التخييل؛ فالصياغة تعتبر ضرورية ليس فقط في هذا المجال، بل في جميع جوانب الإنتاج الأدبي. والتخييل يعد أيضاً ضرورياً، لأنه هو القدرة على إدراك هذه الصياغة والانفعال بها، على أننا نتحدث هنا عن الصورة من وجهة نظر خاصة ترى في

الصورة النقل اللغوي أو التجسيد اللغوي للمدركات الحسية. لكن عبدالقاهر الجرجاني لا ينظر إليها من هذا المنظار لأنه يقدم لها تعريفاً مخالفاً يقول:

«واعلم أن قولنا «صورة»، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[51].

فالصورة هنا هي كيفية قول الأشياء وصياغتها انسجاماً مع طروحات الجرجاني في الإقرار بالتفاوت والفضيلة في النظم، فالمادة موجودة قبلاً مثل وجود الخشب والذهب، ولا تعرض للنقاش، وإنما موضوع البحث هو تشكيل هذه المادة والدقة في إخراج أشكال دقيقة جديدة منها، ومن أجل توضيح هذه الفكرة يستند على استعمالات النقاد والبلاغيين من باب الأخذ. فعندما يقولون بأنه أخذ المعنى فظهر أخذه أو خفي أخذه.

فإن هذا يدل على كيفية إخراج المعنى في صور مختلفة إذ لو كان المعنى الواحد في صورة واحدة لما كان هناك حديث عن الإظهار أو الإخفاء، لأن الأمر لن يعدو كونه احتذاء أو استنساخاً[52]. بينما يرد التصوير عند الزمخشري على ثلاثة أوجه تتفق كلها في مناقضة تصور عبدالقاهر الجرجاني، بالقدر نفسه الذي تحيل فيه على الجانب البصري.

1: تصوير *المعنى المجرد* وتوصيل لفكرة تجريدية إلى ذهن الإنسان، فهو يساعد على توصيل الأفكار المجردة بطريقة حسية تمكن الإنسان

العامي أن يتوصل إلى معرفة هذه الأفكار ويعرفها على الرغم من تجريدها وتعاليها عن فهمه[53]. يقول:

«وفي قوله ﴿وسع كرسيه﴾[54] أربعة وجوه: أحدها أن كرسيه لم يضق عن السموات والأرض لبسطته وسعته، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد كقوله ﴿وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه﴾[55]. من غير تصور قبضته وطي يمين، وإنما هو تخييل لعظمة شأنه وتمثيل حسي ألا ترى إلى قوله ﴿وما قدروا الله حق قدره﴾ والثاني وسع علمه وسمى العلم كرسياً تسمية بمكانه الذي هو كرسي العالم. والثالث وسع ملكه تسمية بمكانه الذي هو كرسي الملك. والرابع ما روي أنه خلق كرسياً هو بين يدي العرش دونه السموات والأرض وهو إلى العرش كأصغر شيء»[56].

ومن جانب ثان نجد التصوير يقترن بضرب من المبالغة ويتساوق مع حالات التحسين والتقبيح؛ يقول:

«﴿مثل الذين ينفقون﴾[57] لابد من حذف مضاف، أي مثل نفقتهم كمثل حبة أو مثلهم كمثل بادر حبة. والمنبت هو الله ولكن الحبة لما كانت سبباً أسند إليها الإنبات كما يسند إلى الأرض وإلى الماء، ومعنى إنباتها سبع سنابل، أن تخرج ساقاً يتشعب منها سبع شعب لكل واحدة سنبلة، وهذا التمثيل تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر»[58]. فالتصوير هنا قام على قرن الإنفاق بعملية الزرع ليستطيع الإنسان إدراك جدوى ما يفعل ويظهر مستوى ربحه من هذه العملية. هذا فيما يخص التحسين. أما عن التقبيح فيقول: «﴿إلا أن تقطع قلوبهم﴾[59] قطعاً وتفرق أجزاء فحينئذ يسلون عنه، وأما مادامت سالمة مجتمعة فالريبة باقية فيها متمكنة، فيجوز أن يكون ذكر التقطيع وتصوير الحال زوال الريبة عنها»[60].

أما من الجانب الثالث فإن التصوير يرادف الوصف، ويمكننا

التوقف عليه في معرض السرد حيث يصف سبحانه وتعالى مواقع الطرفين وكثرة عدد المشاركين وحسن موقعهم، وقلة عدد المسلمين، وكيف قلل الله تعالى المشركين في أعين المسلمين وكثر المسلمين في أعين أعدائهم[61]. وكل هذا «فيه تصوير ما دبر سبحانه من أمر وقعة بدر ليقضي أمراً كان مفعولاً»[62].

وعموماً يمكننا أن نقول إن التصوير عند الزمخشري يقابل المفهوم المجرد؛ فهو دائماً حسي يقول:

«﴿يخل لكم وجه أبيكم﴾[63] يقبل عليكم إقبالة واحدة لا يلتفت عنكم إلى غيركم، والمراد سلامة محبته لهم ممن يشاركهم فيها وينازعهم إياها. فكان ذكر الوجه لتصوير معنى إقباله عليهم لأن الرجل إذا أقبل على الشيء أقبل بوجهه ويجوز أن يراد بالوجه الذات كما قال تعالى ﴿ويبقى وجه ربك﴾[64] وقيل يخل لكم، يفرغ لكم من الشغل بيوسف»[65]. لا أظن أننا الآن بحاجة بمزيد من إيضاح الفرق، على صعيد التصوير، بين الرجلين. لهذا سوف ننتقل إلى التخييل الذي يعتبر من المصطلحات التي تسربت من المنظومة الفلسفية للمجال البلاغي والنقدي القديم، وهو جزء من الخيال بوصفه ملكة إنسانية يقوم بوظائف عدة؛ فإذا كان العقل هو القدرة على إصدار المفاهيم، وملكة التجريد وإبداع المقولات الكبرى، وإذا كان الحس هو المعرفة الصادرة عن اللقاء المباشر بين الإنسان والطبيعة عبر الحواس؛ فإن الخيال يوجد في الوسط بوصفه حلقة ربط بين المقولات المجردة والمعطيات التجريدية الحسية[66]، وهو وسيلة للإدراك فنحن نتلقى مواد العالم الخارجي عبر حواس مختلفة ونترك للخيال جمع هذه المعطيات وتركيبها وتخزينها.

ولا تقف وظيفته عند هذا الحد، فهو يتجاوزها إلى مهمة أخرى هي إعادة تركيب المعطيات التي تختزنها الذاكرة بطريقة مخالفة للمعهود أو الصورة الأولى التي تلقيناها بها أول مرة. وإذا كانت وظيفة

الخيال بهذا التنوع، فإن فلاسفة المسلمين بحثوا لنا مصطلحين لفعل الخيال هما «التخيل» و«التخييل».

وقد انتقل من هذه المصطلحات الثلاثة مصطلح التخييل فقط إلى مجال النقد والبلاغة، بينما بقي التخيل خارج دائرة الاهتمام النقدي.

فتعامل عبدالقاهر الجرجاني معه على أساس أنه نوع من الوهم والخداع الذي يلجأ إليه الشاعر عند إرادته لقول الشعر مادام الشعر ينحو نحو الإمتاع والإعجاب. يقول:

«جملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى»[67].

فالشعر، بهذا الاعتبار، لا يدخل في باب الصدق وليس المطلوب منه أن ينقل الواقع الحقيقي، لهذا فهو ليس مطلوباً في لحظات الجد. ف: «لا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة كتسليمنا أن عائب الشيب لم يذكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب»[68]. ولعل الجرجاني هنا يسير على هدي التعريف اللغوي للخيال الذي يقرب بينه وبين الوهم والحلم[69]. كما أنه يستضيء بمشعل الفلاسفة الذين حاصروا الخيال واعتبروه قاصراً بحاجة دائماً إلى رقيب هو العقل[70].

لهذا لا يبدو غريباً أن يوقف الجرجاني حدود التخييل ويمنعه من بسط ظلاله على الاستعارة ليضمها إليه، كما لا يبدو غريباً أن ينزه القرآن عن التخييل، فإذا كان التخييل: «انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد

البتة»[71]. فإنه بعيد عن القرآن لأن الغرض الأول من هذا الأخير هو الاعتقاد وليس الانفعال والتعجب لأن: «لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق، الميدان الفسيح، والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج عن أن يكون الخبر على خلاف المخبر من أن يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويعزز ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذ يبسط من عنان الدعوى، فادعى ما لا يصح دعواه وأثبت ما يدفعه العقل ويأباه»[72].

وعلى خلاف هذا الموقف اعتبر الزمخشري التخييل خاصية قرآنية أساسية لا يتأتى للإنسان أن يفهمه وأن يعرف مقصود الله تعالى منه إلا بإدراكها وأخذها بعين الاعتبار. يقول:

«ولا ترى باباً في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته.... قد زلت فيها الأقدام قديماً وما أتي الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علماً لو قدروه حق قدره لما خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه. إذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها المكربة إلا هو، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الغثة الوجوه الرثة، لأن من تأول ليس من هذا العلم في عير ولا نفير ولا يعرف قبيلاً منه من دبير»[73].

هكذا نجد أن إدراك التخييل حسب رأي الزمخشري ومعرفته يعد شرطاً أساسياً، فهو ليس وهماً أو ضرباً من الخداع، ولكنه طريقة لتصوير المعنى وإيصاله لقلب السامع لكي يحس به أكثر من أي شيء مجرد عن التخييل، فـ: «إذا كانت محاكاة الشيخ بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس. وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم

للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق بشيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخييل إذعان، والتصديق إذهان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أي شيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما القول عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[74].

إن الجرجاني نظر إلى الشطر الأول من هذه القولة واعتبر التخييل آلة ووسيلة في يد الكذب والخداع، ولم يخطر بباله أن التخييل قد يصور الحقيقة[75]. ولكن الزمخشري نظر إلى الشطر الثاني، فاعتبر التخييل مثله مثل المقولة الفارغة التي لا تتخذ شكلها ومضمونها إلا من خلال محتواها، فليس هناك حكم مسبق على التخييل ولكنه انتظر ظهوره وإفصاحه عن نفسه، ومادام قد خرج في القرآن مخرجاً صادقاً فلم لا يعتمده. «فالصدق المشهور كالمفروغ منه». والصدق المخيل يقع الإقبال عليه من جهتين: من جهة القول لما هو عليه، ومن جهة المقول فيه عليه. نظراً لأنه يقوم بـ: «إبراز خبيات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، حتى تريك المتخيل في صورة المحقق والمتوهم في معرض المتيقن والغائب كأنه شاهد»[76].

الإحالات

1) عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، أبو بكر. انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 6، 1948، 48/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، د ت، 199/4.

2) هو أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت، 168/5. أبو حيان الغرناطي، البحر المحيط، تح صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، د ط 1992، 20/1. دائرة المعارف الإسلامية، 403/1، كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب بكر ورمضان عبدالتواب، دار المعارف، مصر، مطبوعات جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 2، د ت، 210/4.

3) مصطفى الصاوي الجويني، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، دار المعارف، ط 3، د ت، ص 216.

4) انظر شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مصر، ط 1، د ت، ص ص 219-243.

5) أحمد محمد الحوفي، الزمخشري، دار الفكر العربي، ط 1، 1966، ص ص 102-103.

6) درويش الجندي، النظم القرآني في كشف الزمخشري، دار نهضة مصر، د ط، 1669، ص 25.

7) سورة هود الآية 44.

8) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1989.

9) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، طبعة دار الفكر، بيروت، ط 1، 1977، 272/2.

10) عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان (ت 251هـ). انظر: النديم، الفهرست، تح تجدد ابن علي بن زين العابدين الحائري المازنداني، دار المسيرة، ط 3، 1988، ص 208. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 168/5. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 74/5. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 107/3.

11) هو حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي، أبو سليمان (ت 388هـ)، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، مرجع مذكور، 273/2.

12) علي بن عيسى بن علي بن عبدالله الرماني النحوي المتكلم أبو الحسن (ت 386هـ)،

انظر: النديم، الفهرست، ص 69. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 299/3. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 317/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 189/2.

13)

14) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

15) نفسه، ص 52.

16) نفسه، ص 55.

17) نفسه، ص 82.

18) نفسه، ص ص 49-50.

19) نفسه، ص 87.

20) الزمخشري، الكشاف، 3/1-5.

21) نفسه، ص 121/1.

22) الزمخشري، الكشاف، 121/1-123.

23) انظر المغني في أبواب التوحيد والعدل (إعجاز القرآن)، تح: أمين الخولي، دار الكتب، ط 1، 199/16.

24) النساء/ 166.

25) الزمخشري، الكشاف 584/1.

26) نفسه، 167/4.

27) نفسه، 301/2.

28) هود/ 120.

29) الزمخشري، الكشاف 299/2.

30) الروم/ 38.

31) الليل/ 20.

32) الزمخشري، الكشاف 223/3.

33) نفسه، 391/2.

34) يقول محمد محمد أبو موسى: «ولقد رأيت للزمخشري في هذا الصدد تراثاً ضخماً ومفيداً، وقد طال نظري وتأملي لهذه الوقفات فوجدت بعضاً منها يهتم بمادة الكلمة أي بمعناها المفاد من مادتها. وبعضاً منها يهتم بهيئة الكلمة أي بمعناها المفاد من هيأتها،

وبعضاً منها يهتم بحروف المعاني وأدوات الربط، وبعضاً منها يهتم بما يفيد تعريفها بأي نوع من أنواع التعريف، وبعضاً منها يهتم بمعاني تنكيرها «البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وآثرها في الدراسات البلاغية»، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1988، ص 261.

35) الزمخشري، الكشاف، 199/3.

36) نفسه، 85/2.

37) نفسه، 288/2.

38) نفسه، 261/2.

39) يقول تعالى ﴿إن في ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع له الناس وذلك يوم مشهود﴾ هود/103.

40) التغابن/ 29.

41) الزمخشري، الكشاف، 292/2.

42) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي وعبدالعزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ص 18. وكذلك الزمخشري، الكشاف، 144/3.

43) انظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، دار النجاح الجديدة، منشورات (دارسات سال) البيضاء، ط 1، 1991.

44) الكهف/ 45.

45) الزمخشري، الكشاف، 486/2، انظر أيضاً: 28/2-144-354.

46) الجمعة/ 5.

47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 105.

48) الأعراف/ 54.

49) الزمخشري، الكشاف، 82/2-83.

50) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشبريس، البيضاء، ط 1، 1985، ص 136.

51) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر مذكور، ص 508.

52) نفسه، ص 509.

53) انظر: ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر، مرجع مذكور، ص 147.

54) البقرة/ 255.

55) الزمر/ 67.

56) الزمخشري، الكشاف، 1/385-386.

57) البقرة/ 261.

58) الزمخشري، الكشاف، 1/393.

59) التوبة/ 110.

60) الزمخشري، الكشاف، 2/215-216.

61) يقول تعالى ﴿إذ أنتم بالعدوة الدنيا وهم بالعدوة القصوى والركب أسفل منكم ولو تواعدتم لاختلفتم في الميعاد ولكن ليقضي الله أمراً كان مفعولاً. ليهلك من هلك عن بينة ويحيي من حيى عن بينة وإن الله لسميع عليم. إذ يريكهم الله في منامك ولو أراكهم كثيراً لفشلتم ولتنازعتم في الأمر ولكن الله سلم إنه عليم بذات الصدور. وإذ يريكموهم إذ التقيتم في أعينكم قليلاً ويقللكم في أعينهم ليقضي الله أمراً كان مفعولاً وإلى الله ترجع الأمور﴾ الأنفال/ 42-44.

62) الزمخشري، الكشاف، 2/160.

63) يوسف/ 9.

64) الرحمان/ 27.

65) الزمخشري، الكشاف، 2/305.

66) ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع مذكور، ص 53.

67) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص 253-254.

68) نفسه، ص 250.

69) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: خ. ي. ل. 2/930.

70) يقول جابر عصفور: «فليس التخييل حسبهم، «سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها. ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته، وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المخادعة أدنى فارق، وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعري على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة. ذلك أن كلا الأساسين ينطلق من جذر واحد وينتهي إلى نتيجة واحدة». الصورة الفنية، ص 66.

71) ابن سينا، نقلاً عن ألفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 123.

72) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 253.

73) الزمخشري، الكشاف، 409/3.

74) ابن سينا، فن الشعر، ضمن أرسطو، في الشعر، مصدر مذكور، ص 161.

75) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1980، ص 89.

76) الزمخشري، الكشاف، 195/1.

إدراك الجمال بين أهل الفكر وعلماء البلاغة

يسري عبدالغني عبدالله

العناية بالجمال:

لا ينكر أي قارئ أن مفكري اليونان قد عنوا بالجمال عناية فائقة واهتموا بمعرفته اهتماماً عظيماً، وكان الجمال بجانب الخير والحق من أهم ما يشغل مفكريهم، وأنهم وصلوا إلى درجة عالية من البحث والدرس في هذا المجل من مجالات الفكر التي ثبت لهم فيها السبق والتقدم، وكان التفوق فيه ميزة من ميزاتهم، ومنحة منحها الله إياهم كما منح غيرهم من الأمم ميزات أخرى، فجعل في العرب البلاغة، وفي الصينيين الفنون، كما كان من فضل الله وعدله أن قسم نعمه على خلقه.

البلاغة - أرقى مدنيات العرب:

يقول الرافعي (رحمه الله): وكانت البلاغة من أشهر ما عرف به العرب في العلوم والفنون، حتى صارت من أرقى مدنياتهم، وأوسع معارفهم، فالحكمة الإلهية التي جعلت من قديم مدنية الفنون في أيدي الصينيين، ومدينة العلوم في رؤوس اليونانيين هي التي خصصت مدنية اللغات في ألسنة العرب[1].

تفوق اليونان في هذا المجال من مجالات الفكر إذن شيء معروف عند كل منصف، ولا يقلل ذلك من شأن أية أمة أخرى، وذلك لأن الله سبحانه وتعالى قد قسم المواهب، ووزع النعم بين الناس

جميعاً، واختص بفضله الأمة العربية فجعلهم أبلغ الناس بياناً، وأفصحهم لساناً، كما وهب أهل اليونان الفكر المنتظم، فاليونان أصحاب فكر قديم يتسم بالوعي والدقة، ومن الموضوعات التي طال حديثهم عنها «الجمال».

النظر الجمالي عند اليونان:

وبالرغم مما هو معروف من أن الرجل اليوناني كان يولد فناناً (كما يقولون)، وأن ثقافته كانت تصل بمجال فكري واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة، فإن ظهور النظر الجمالي جاء متأخراً، ويمكن للباحث أن يجعل أفلاطون نقطة البداية لأنه به حقاً تبدأ نظرية الجمال.

ونحن نعرف أن نظرية أفلاطون في المثل جعلته يفترض وجود مثال خارجي للجمال، وتصبح الأشياء في حقيقتها جمالها شبيهة بالمثال، ويقترب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال.

والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال؛ فهو إذن شبيه بالشبيه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال.

والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي، ويتضح ذلك من محاورة أفلاطون المسماة «هيباس»، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون - كما يقول «هيباس» - في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها[2].

أما أفلاطون والمدرسة الأفلاطونية الحديثة، فإن الجميل عندهم يشير إلى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون في

الجمال، وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير، فقد تأثر أفلوطين بذلك فقرر أن الجميل هو الخير، والخير عنده كامن خلف الجميل، وهو مصدره، ومبدؤه، كما هو مصدر كل شيء في مبدؤه، فالواحد المطلق خير قبل كل شيء، وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال.

الجماس بين الروح والحواس:

وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الأداة لإدراكه هي الروح، أو الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، ومسرى إيحاءات للحقيقة، وهذه الأداة أن تهذب فيجب أن تصقل بالتفكير الراقي وبحياة الألم[3].

وليس أفلوطين وحده الذي يتفق مع أفلاطون في مفهوم الجمال، فنظرية أرسطو في الجمال تلتقي مع نظرية أفلاطون أيضاً ... فمن الممكن الجمع بين أفلاطن وأرسطو في البحث الجمالي لأن نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدأين:

الأول: أن الجمال في النظام والوحدة والتعدد.

والثاني: أن الجمال هو الخير.

ويؤكد «سانت توماس» هذه الصلة فيقول: إن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما.

وإذا كان ارتباط الجمال بالخير قوياً إلى هذه الدرجة، فإن بعض المفكرين، ولاسيما سقراط ربط بين الجمال والنفع، والربط بين الجميل، والنافع معرف منذ قديم الزمان. «فأكزنوفان» يرى أن كل جميل طيب.

وفي محاورة «هيباس» يسأل سقراط: إذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد، فيجيب هيباس بالتأكيد[4].

موجز لهذه الأفكار:

وإذا أردنا أن نوجز هذه المجموعة من الأفكار فإننا نجدها نؤكد أن مصدر الجمال الحق هو الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة، وأنهم ربطوا بين الجميل والخير، وبين الجميل والنافع، وأن الأداة الجيدة لإدراك الجمال هي الروح، أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، وأن هذه الأداة، يجب أن تصقل بالتفكير الراقي.

هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار؟

والسؤال الآن هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار والنظر فيها، حتى نستطيع أن نقول: إن هناك مشاركة فعالة للكشف عن مفهوم الجمال ومصادرة كل ما يتناوله الإنسان بعقله وروحه وأحاسيسه بين المفكرين والبلغاء؟

وفي محاولة للإجابة عن هذا السؤال فإننا نحاول أن نعرض وجهات نظر كل من الفريقين حول بعض النقاط التي تعد أساساً في مفهوم كل من الجمال والبلاغة.

ومن ذلك أننا وجدنا كثيراً من المفكرين من أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين، وسانت توماس قد ربطوا بين الجمال والنفع، أو الجمال والخير.

وفي الوقت نفسه فإننا نجد كثيراً من علماء البلاغة يؤكدون على الصلة الوثيقة بين مفهوم البلاغة، وبين الخير والنفع.

الخير والنفع عند «عمرو بن عبيد»:

ومن هؤلاء العالم الزاهد/ عمرو بن عبيد الذي سأله سائل: ما البلاغة؟ فأجابه: ما بلغ بك الجنة، وعدك بك عن النار، وما بصرك مواقع رشدك، وعواقب غيك.

قال السائل: لي هذا أريد.!

قال عمرو: فكأنك إنما تريد تخير اللفظ في حسن إفهام؟

قال: نعم، قال عمرو: إنك إذا أردت تقرير حجة الله في قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، ورغبة في سرعة استجابتهم، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب(5).

فعنصر الخير والنفع - هنا - أساسيان عند عمرو بن عبيد في مفهوم البلاغة كما هما أساسيان في مفهوم الجمال عند المفكرين، لأنه لا نفع ولا خير أكثر للعاقل مما يبلغه الجنة، ويعدل به عن النار، ويبصره مواقع رشده في الدنيا وفي الآخرة.

كلام الله سبحانه هو أساس البلاغة:

وإذا كان أفلاطون قد توصل بنظريته في الجمال أن هناك مثال للجمال هو مصدر كل جمال، وهو الأصل فيه، وأن الأشياء تحرز منه، وتنال بقدر قربها منه، أو بعدها عنه.

وإذا كان الجميل عند المدرسة الأفلاطونة يشير إلى الوطن المطلق الخير الذي تصدر عنه الصور المشبعة بالجمال.

فإن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة، واستنباط أسسها، والأصول التي تقوم عليها، إنما مصدره الأول، وأساسه المتين مستقى من كلام الله العزيز في القرآن الكريم، فكلامه سبحانه هو أساس البلاغة، ومصدرها الوثيق، وجمالها منبثق من جمال الأسلوب القرآني وروعته.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة موجه إلى إثبات وجود الله، وقدرته، وأنه سبحانه هو المتصف بكل

صفات الجمال والجلال، وأنه جل شأنه مصدر كل خير ونفع، وذلك من خلال تفسير كتاب الله المجيد، وسنة رسوله وصفوة خلقه صلى الله عليه وسلم.

كل صفات الكمال لله تعالى:

وإذا ما علمنا أن جماعة من البلغاء وهم المتكلمون كانت غايتهم العظمى هو إثبات كل صفات الكمال لله، ورفع كل شبهة نقص عنه سبحانه وتعالى.

وأن البلغاء بعامة يدركون أن طريق الإيمان التام بذلك إنما هو العقل المنصف والروح الطيبة الطاهرة.

إذا علمنا ذلك - أدركنا وحدة الطريق والتشابه في الغاية، والاتفاق في الوسيلة المحققة لذلك، وأدركنا كذلك أن المفكر المنصف، والبليغ الأريب، كلاهما يبحث عن غاية عظيمة، ومقصد محمود، فالبليغ الأريب الحق في نظر عمرو بن عبيد هو الذي يستطيع تقرير حجة الله في عقول المكلفين بالموعظة الحسنة المقتبسة من القرآن الكريم، وذلك هو النجاح التام الذي يورث صاحبه الثواب الجزيل من الله، وذلك خير ونفع لا شك فيه.

«الجاحظ» يربط بين البلاغة والنفع:

وليس عمرو بن عبيد وحده الذي يربط بين البلاغة والنفع، وأن طريق ذلك هو حب الله وفيض نعمائه، بل إن أحد مؤسسي البلاغة العربية، وهو الجاحظ يقول عن الكلام البليغ: وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه: وكأن الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع

بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة[6].

فأحسن الكلام، والمثال العالي في البلاغة عند الجاحظ ما كان الله سبحانه قد ألبسه من روح الجلالة وغشاه من ثور الحكمة، وكلما كانت روح القائل نقية، نقية طاهرة، قريبة من المولى سبحانه، وكان المعنى شريفاً، نفع الله بهذا الكلام، وجعله يحيي ميت القلوب، وينبت فيها الخير، ويصنع فيها صنيع الغيث في التربة الكريمة.

ابن المعتمر: المنفعة والكلام البليغ:

وفي نفس المعنى يقول «بشر بن المعتمر» في صحيفته النقدية المعروفة: «وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة»[7]. فقد اعتبر بشر المنفعة هدفاً أساسياً من أهداف الكلام البليغ، كما اعتبرها المفكرين هدفاً من أهداف الجمال.

تمام الكلام عند ابن وهب:

ويؤكد على ذات الغرض بنفس الوضوح ابن وهب صاحب «البرهان في وجوه البيان»، بقوله: وأما التام من الكلام، ما اجتمعت فيه فضائل هذه الأقسام، فكان بليغاً صحيحاً، وجزلاً فصيحاً، وكمان جيداً صواباً، وحسناً حقاً، ونافعاً صدقاً[8].

التفوق بإظهار الحق:

وإذا كان أفلاطون فيما نسب إليه قال: إن الجمال هو وضاءة الحق، فإننا نجد من البلغاء من جعل مهمتها الكشف عن الحق. فهذا عبدالله بن المقفع يقول: البلاغة كشف ما غمض من الحق[9].

ونفس المبدأ يردده «كلثوم بن عمرو العتابي» في وصف اللسان الذي يفوق كل إنسان، إذ يقول: فإذا أردت اللسان الذي يفوق الألسنة، ويفوق كل خطيب فإظهار ما غمض من الحق[10].

الفاروق رضي الله عنه يعلن الوضوح الفكري:

فإذا انتقلنا إلى مبدأ الوضوح الذي يعتبر شرطاً أساسياً في العمل الجميل عند مفكر كبير مثل «توماس الإكويني»، الذي يتطلب في الجميل ثلاثة أمور هي: التكامل أو الكمال والتناسب التام والوضوح[11].

فإننا نجد أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه يثني على الشاعر زهير بن أبي سلمى «شاعر الحكمة والسلام»، ويجعله أشعر الشعراء في رواية ابن عباس رضي الله عنه، حيث قال له عمر: هل تروي لشاعر الشعراء؟! قلت: ومَنْ هو؟، قال الذي يقول:

وأن حمداً يخلد الناس أخلدوا ولكن حمد الناس ليس بمخلدِ

قلت: ذاك زهير، قال: فذاك شاعر الشعراء، قلت: وبم كان الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يعاضل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه[12]. فتجنب المعاضلة، ووحشي الكلام هو أصل الوضوح الذي امتدحه عمر بن الخطاب.

ابن المقفع يحذر من العي الأكبر:

وفي نفس المعنى يقول ابن المقفع ناصحاً للكُتّاب، وهو يخاطب واحد منهم، «وإياك والتتبع لوحشي الكلام طمعاً في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر».

وقال لآخر: «عليك بما سهل من الألفاظ السفلة، وقيل له: ما

البلاغة؟ فقال: هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحس مثلها لسهولتها ووضوحها[13].

المتعة غاية من غايات الجمال:

وإذا كان الوضوح يعتبر قريناً للمتعة، ومدخلاً لها، وكانت المتعة غاية من غايات الجمال، كما يقال بذلك «التجريبيون» الذين يفهمون الجمال على أنه إحساس مرض، أو كما يقال «فلف» الذي يطلق لفظ الجميل على الممتع، والقبيح على غير الممتع[14]. فإننا نجد لدينا زيادة على ما تقدم من حكم الفاروق عمر بن الخطاب، ومن نصائح ابن المقفع، التي تهدف إلى الوضوح والإمتاع والإحساس المرضي، كما يقول الباحثون عن الجمال، نجد بليغاً ناقداً مثل الآمدي الذي يحرص على أن يكون الشعر الجميل ممتعاً.

الإمتاع الشعري عند الآمدي:

ففي كتابه: «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للحسن بن بشر الآمدي، يقول: وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد في مثله، وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف[15].

الرماني – ووصول المعنى إلى القلب:

فليس وراء حشد كل هذه الشروط إلا الحرص على الوضوح والإمتاع، ومن التعريفات الواضحة في تحقيق هذين المطلبين قول

الرماني في رسالته «النكت في إعجاز القرآن»: «البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[16].

ومن البدهي أن المعاني لا تصل إلى القلب إلا إذا كانت واضحة ممتعة، ومع ذلك فالرماني يؤكد على أن تكون في أحسن صورة من اللفظ ليجمع بذلك بين جمال اللفظ، وجمال المعنى، أو متعة النفس، ومتعة الحس.

أبو هلال العسكري - بين جمال اللفظ ومتعة الحس:

والذي يحدثنا عن ذلك حديثاً واضحاً هو أبو هلال العسكري صاحب «الصناعتين» الذي يقول: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى لقلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة، ومعرض حسن. والمعاني لن تبلغ قلب السامع وتتمكن فيه ما لم تكن واضحة ممتعة، ومما يزيدها وضوحاً أن تكون في صورة مقبولة، ومعرض حسن.

ويبين لنا أبو هلال الطريقة التي يمكن بها تحقيق هذه الأهداف في حديثه عن الكلام التام، إذ يقول: إن من الأمور التي ترفع قيمة الكلام حتى يبلغ من الجودة ما أودعه فيه صاحبه من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة مع سهولة كلمته وجزالتها وعذوبتها وسلاستها، مع كمال معانيه، وصفاء ألفاظه[17].

مراعاة الوحدة في النظام:

أما مراعاة الوحدة والنظام في الجميل، واعتبارهما مصدرين أساسيين فيه كما يفهم من تعريف «أوغسطين» للجمال عموماً: بأنه الوحدة، وجمال الجسم، بأنه توافق الأجزاء مع جمال الألوان[18].

وعبارة «أوغسطين» هذه في تعريف جمال الجسم (الشكل) بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون، يذكرنا بما ذكره اللغويون في مفهوم الجمال من أن الملاحة تعم الحسن، وأن الجمال يلاحظ فيه صورة الأعضاء، وأن الحسن يلاحظ فيه جمال اللون، فكأن مفهوم «أوغسطين» عن الجمال يطابق مفهوم اللغويين عن الملاحة، وحسبك به من اتفاق يوحد بين وجهة نظر الفريقين، فريق أهل الفكر، وفريق أهل البلاغة.

بين «سانت توماس» و«المفضل الضبي»:

ثم يأتي «سانت توماس»، فيتطلب في الجمال أمور ثلاثة هي: التكامل أو الكمال، والتناسب التام والوضوح، وكل هذه العناصر نبه عليها رجال البلاغة، فهذا هو المفضل الضبي، ويُسأل عن الإيجاز، فيقول: «حذف الفضول، وتقريب الفصول».

أليس في حذف فضول الموضوع وحده، وفي تقريب فضوله توافق للأجزاء، وفي الجمع بين هذين المبدأين مراعاة للنظام.؟!!

اتفاق واضح بين «توماس»، وابن وهب:

ومن التوافق الفكري الجيد أن نجد من بين البلغاء من يورد بعض عناصر الجمال عند أهل الفكر في مفهوم البلاغة، ومن هؤلاء ابن وهب صاحب كتاب «البرهان» الذي يقول عن البلاغة: وحدها عندنا القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام[19].

وابن وهب هذا، و«سانت توماس» اتفقا اتفاقاً واضحاً في بعض النقاط، فنجد التكامل أو الكمال يؤدي المعنى المفاد من القول المحيط بالمعنى، في تعريف ابن وهب صاحب «البرهان» وكذلك نجد التناسب

مفهوماً من حسن النظام، ونجد الوضوح عند «توماس» يقابله فصاحة لكلام عند ابن وهب.

الجمال لا يقوم إلا على الصدق:

ومن النقاط المشتركة بين أهل الفكر والبلغاء، والداخلة عند كثير منهم في مفهوم الجمال، وبلاغة الكلام، الصدق.

فبينما نجد مفكراً مثل «شلر» يعتبر أن الجمال لا يقوم إلا على الصدق، ويحاول أن يستبعد كلمة «الجمال» من ميدان الفن، ويقترح أن نستبدل بها كلمة الصدق في أكمل معانيها، فإننا نجد أن هذا المبدأ أساسي في جمال القول يعبر عنه النقاد بقولهم: إن خير الشعر أصدقه، ونراه معلناً في قول الشاعر:

وإن أشعر بيت أنت قائله ... بيت يقال إذ أنشدته صدقاً

وقد أسس لهذا المبدأ الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما جعل أساساً لتفضيل زهير على غيره من الشعراء في قوله: «إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه».

التعبير الناجح:

ومن النقاط البارزة التي نلتقي عندها ويشترك فيها كل من الفكر والبلاغة، النظر إلى كل منهما على أنه التعبير الناجح. فهذا «كروتشه» يعرف الجمال بأنه التعبير، أو التعبير الناجح، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً[20].

وتلك هي البلاغة بعينها كما نفهمها من معاجم اللغة، لأنها بمعنى تبليغ المعنى، وتوصيله إلى الآخرين في بيان حسن، قد نص على ذلك الرماني، وأبو هلال العسكري في تعريفهما للبلاغة.

أساس وجود البلاغة عند عبدالقاهر:

والحق أن كثيراً من المعاني التي اشتد حرص المفكرين على اعتبارها عناصر أساسية في مفهوم الجمال مثل: الوضوح، الوحدة، تحريك القلب، والإمتاع، وأمثال ذلك، يجعلها عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» أساساً في وجود البلاغة.

يقرر عبدالقاهر أنه من المعلوم أنه لا معنى لهذه العبارات: البلاغة، والفصاحة، والبراعة، والبيان، وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين، وآنق وأعجب، وأح بأن تستولى على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلب لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه مزية[16]. فكلام شيخنا عبدالقاهر هذا قد احتوى على كثير من الأسس البلاغية، والعناصر الجمالية.

انظر معي قوله: حسن الدلالة، وتمامها، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولى على هوى النفوس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، لن تجد أروع من ذلك في تصوير الجمال والتعبير عن تأثيره[22].

خاتمة الكلام:

وإلى هنا فإننا نجد أن هناك نقاطاً كثيرة تم فيها الالتقاء والاتفاق بين مضمون الجمال ومفهوم البلاغة إلى الحد الذي يجعلنا نعتقد أن هناك ترابطاً وثيقاً بين الجال والبلاغة، بحيث لا توجد

البلاغة إلا حيث يوجد الجمال، وما خلا من الجمال فإطلاق البلاغة عليه محال.

الهوامش

1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص 217.

2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 35.

3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 40.

4) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 88، 91.

5) الجاحظ، البيان والتبيين، 114/1، والحصري القيرواني، زهر الآداب، ط أولى، 94/1.

6) الجاحظ، البيان والتبين، 97/1، 98.

7) الجاحظ، المرجع السابق، 135/1، وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 134.

8) انب وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفني شرف، ص 246، وما بعدها.

9) الاجاحظ، البيان والتبيين، ص 90/1.

10) الجاحظ، المرجع السابق، 90/1، و157/1.

11) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.

12) طه إبراهيم، تاريخ النقد العربي، الفصل الأول بتصرف كبير من جانبنا.

13) الجاحظ، البيان والتبيين، 91/1 وما بعدها.

14) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 50، 51.

15) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمود توفيق، طبعة سنة 1944م، ص 391 وما بعدها.

16) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل، ص 75.

17) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 11.

18) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.

19) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفني شرف، ص 129.

20) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 130.

21) بسيوني عرفة رضوان، الجمال بين الفلاسفة والبلغاء، ص 14، وما بعدها.

إعجاز الإيجاز

فتحي فارس

1) مقدمة:

1-1 في بلاغة الكلام:

بلاغة الكلام عند العرب بلاغتان: بلاغة الأدب الجاد الموجه وبلاغة الأدب الهازل الممتع وبهما كانت أدبية الأدب عند العرب منثوراً ومنظوماً: وتقوم بلاغة أدب الهزل على الإدهاش والتعجيب ذلك أن الغرابة أم الإعجاب فإذا كان مقصد الكاتب تحقيق الإمتاع والإبداع سعى إلى الخروج عن مألوف الناس في إنتاج الخطاب وحاول كسر العادة لذلك اهتم أدباء الهزل بالنكت والملح والنوادر وتسقطوا أخبار الظرف والظرفاء والخلع والخلعاء والسفه والسفهاء.

في المقابل تنهض بلاغة الجد على التأديب والتهذيب ذلك أن «الإفهام (إنما يكون) بوضوح المقصد».

فإذا كان مقصد الكاتب تعليم الناس وتهذيب النفوس وتربية العقول ركب إلى غايته مطية موصلة فكان أن حفل تراثنا الأدبي بالنصوص الجادة من خطب وأشعار ومواعظ وأخبار وقصص وأسمار وغيرها من أدب الاعتبار والامتثال من الحكم والأمثال.

وتشترك نصوص الأدب الجاد في كونها «احتفالية»[1] فلكل جنس شكله الاحتفالي الذي يمثل سياق إنتاجه والمؤسسة التي ترعاه فللخطبة مراسم ولإنشاد الشعر مجالس وللقص الوعظي حلقات...

وإذا كانت النصوص تشترك في أن الغاية التي يجري إليها

القائل والسامع [فيها] إنما هو «الفهم والإفهام»، فإن الأمثال تختص دون هذه الأجناس الجادة بكونها منثورة في الطريق تلوكها ألسن الخاصة والعامة... لا تحفل بالمحافل والمجالس، فيها من ثمرات التجارب والخبرات ما يؤهلها لتكون «ضالة المؤمن يطلبها حيث تدرك» فهي تجري في مختلف الفضاءات.

وإن الأمثال بوصفها ذلك لتطرح على متقبلها جملة من القضايا التي تتصل بمصادرها وصناعتها وأبعادها إذ يتساءل المرء أمام هذه المدونة الضخمة من الأمثال العربية:

1 - لماذا عني العرب بالأمثال؟

2 - وكيف وقع جمعها وتدوينها؟

3 - وما هي الرؤية التي تقدمها للعالم والوجود؟

أسئلة عدة تجعلنا مباشرة في مواجهة التراث المثلي ومقولاته والثقافة العربية الإسلامية التي أنتجته وتدفع باتجاه مساءلة المتن المثلي «corpus proverbial» لعله يسعف ببعض الأجوبة.

2-1 في المدونة:

تشع المدونة المثلية التي أنتجها الأدب العربي لعدة تآليف منها:

- المفضّل الضبّي (ت 180هـ): أمثال العرب.
- المفضّل بن سلمة (ت 291هـ): الفاخر في الأمثال.
- حمزة بن الحسين الأصفهاني (ت 351هـ): الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة.
- أبو الهلال العسكري (ت 395هـ): جمهرة الأمثال.

ويمثل مجمع «الأمثال» للميداني مجهوداً هاماً في عملية تجميع الأمثال، فهو من أكمل هذه المتون المثليّة بوصفه اشتغل على النصوص

المثلية السابقة له مثل كتب الأصمعي وأبي عبيدة وأبي عبيد والمفضل بن سلمة والمفضل بن محمد وعطاء بن مصعب وأضاف إليها مما سمعه أو حفظه ويزداد هذا المؤلف قيمة إذا علمنا أن الرجل قد صنّف «كتاباً جامعاً في الأمثال الجاهلية والإسلامية مشتملاً على غثها وسمينها»[2] فهو بهذه الميزة يمكّن الدراسة من مادة واسعة جامعة تمتد على مدة زمنية طويلة تؤهلها لتكون صورة صادقة عن المجتمع الذي أنتجها والفكر الذي صاغها وتفرض نفسها على كل دراسة للأمثال شأن هذه الدراسة.

«ومجمع الأمثال» هو كتاب ألفه أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني المتوفي سنة 518هـ وهو أديب وشاعر جمع العلم بالنحو والأدب وقد ألف الكتاب فيما يشير إليه في المقدمة بطلب من العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» (من أعيان السلاجقة)، فكان أن جمع ما يربو على ستة آلاف مثل رتّبها على حروف المعجم ووزّع مادتها على أبواب هي بعدد حروف الهجاء (28 باباً). وأضاف إليها باباً خاصاً بأسماء الأيام وأوقف الباب الثلاثين على «كلام الرسول وصحبه».

3-1 في المثل:

يحتج الميداني لأهمية المثل وفصاحته بالإحالة على حضور الأمثال في قول الرسول صلى الله عليه وسلم «إن كلام نبيه محمد وهو أفصح العرب لساناً وأكملهم ديناً وأرجحهم في بيان القول ميزاناً، لم يخل في إيراده وإصداره وتسييره وإنذاره من مثل يحوز قصب السبق في حلبة الإيجاز ويستولي على أمد الحسن في صنعة الإعجاز»[3].

يختزل الميداني في الشاهد السابق بلاغة المثل فيما يمكن أن نسميه بـ «إعجاز الإيجاز»، فالمثل قد أوجز حتى أعجز وتسند هذه

الخصيصة للمثل قوتين: قوته الجمالية (أدبيته) وقوته الخطابية (حجاجيته)؛ فأدبية المثل في نظر الميداني معقودة بالإيجاز المعجز وكذلك الحال في إقناعيته فهي متوقفة على هذه الطاقة الإيجازية التي تتوفر في النصوص الأخرى. تدفعنا هذه الثنائية إلى تدبر أمر المثل من زاوية صناعته لنرى أثر الإيجاز في بنيته ثم من زاوية حجاجيته لنقف على أهمية الإيجاز بوصفه طاقة حجاجية وقوة إقناعية.

11) صناعة المثل أو إعجاز الإيجاز:

تقوم صناعة المثل على جملة من الخصائص الشفوية والكتابية:

1-2 صناعة المثل مشافهة.

1-1-2 الإيجاز:

ركز دارسو المثل على مقوّم أساسي في صناعة المثل هو الإيجاز فقد جعله «النظّام» أول الأربعة المميزة للمثل إذ قال «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة»[4]، وقد ذهب الميداني المذهب نفسه في الشاهد الذي سقناه في حديثنا في المثل وكذلك فعل ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وآنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث»[5]. فبين أن للمثل قوة الإقناع (أوضح للمنطق) وأن له «إيقاعاً» ييسر حفظه وتناقله (آنف للسمع) وأنه قابل للقراءة والتأويل فهو «أوسع لشعوب الحديث» ولعل في كلام الزمخشري حول المثل ما يقوّي هذا المذهب: «إن الأمثال أوجزت اللفظ فأشبعت المعنى وقصّرت العبارة فأطالت المغزى ولوّحت فأغرقت في التصريح وكنّت فأغنت عن الإفصاح»[6].

وتلتقي الجماعة في أن الإيجاز خصلة في اللفظ دون المعنى أي هو أداء المعنى في أقل قدر ممكن من الكلام لكنه لا يعني البتة الاقتصاد في الكلام على حساب المعنى لذلك جمع «النظّام» بين «الإيجاز في اللفظ وإصابة المعنى» تأكيداً على أهمية المحتوى في المثل ذلك أن المثل يضرب للتعليم والتهذيب وفي النصوص التعليمية يحتل المحتوى التعليمي قيمة أساسية عليها تتعقد بنية النص وعلى ذلك أكد الزمخشري إذ جعل «الإيجاز في اللفظ» «إشباعاً للمعنى». وقد جاءت الأحكام النقدية حول المثل مستندة إلى نظرية المطابقة بين اللفظ والمعنى والمناسبة بين المقام والمقال والمواءمة بين حسن العبارة ودقة الإشارة؛ فإذا سمعت الجاحظ يلخص رأيه في أجود الكلام بكونه «ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة»(7).

إذا سمعت مثل هذا، أمكنك أن تفهم هذه المواقف من المثل وأن تدرك مصدرها فتنزّلها منزلتها من علوم البيان عامة وموقعها من تنظير الجاحظ خاصة.

إن هذه النظرية تربط نفاذ الخطاب إلى «قلب» المخاطب بأسلوب الأداء وهي تشترط أن يكون الكلام:

- موجزاً (ما كان قليله يغنيك عن كثيره).
- واضحاً (معناه في ظاهر لفظه).
- ذا معنى شريف (بعيداً عن الاستكراه).
- صحيح الطبع (مصوناً من التكلف).
- سليم اللغة (منزهاً عن الاختلال).

وإذا كان «المثل» يروم النفاذ إلى النفوس فلابد أن يلتزم هذه الشروط كي يصنع فيها «ما يصنع الغيث في التربة الكريمة».

إذا كانت هذه الآراء ترجع قيمة المثل إلى ما فيه من إيجاز أفيكون هذا الإيجاز مزية بالقائل أم هو مزية بالقول تقتضيها طبيعة المثل؟

ليس الإيجاز مجرد أسلوب إذا شاء القائل التزمه وإن أراد خالفه، ذلك أن المثل وسيره (المثل السائر) معقودان بتحقق شرط الإيجاز وهو ما أكده ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان... آنف للسمع» وآلف للأذن فيكون انتشاره وقوة إقناعه.

2-1-2 التنغيم:

ثمة شرط مصاحب للإيجاز يجعل المثل سريع الالتصاق بالأسماع وهو عامل التنغيم وهذا العامل أهمله القدامى رغم أهميته، فلم يركزوا عليه بوصفه سمة تمييزية للمثل.

وقد انتبه المحدثون إلى قيمة التنغيم في بناء المثل وجعلوا منه عن وعي خصيصة أخرى تميز المثل؛ واعتبروا «الإيقاع مظهراً من مظاهر صنعة التركيب وثراء الدوال النصية»[8].

وإن صح ذلك فإن تنغيم المثل لا يتوقف عن كونه «مظهر صنعة»[9] وإنما بالأساس يأتي استجابة لطبيعة المثل الشفوية ووعياً بأن توقيع المثل يجعله أوقع في الأذن وألصق بالذاكرة؛ فالتنغيم كالإيجاز شرط تداولي في المثل وليس مجرد مظهر جمالي.

إلى هذين الشرطين (الإيجاز والتنغيم) ينضاف ثالث يتعلق بالتلميح والإيحاء وهو على صلة متينة بالإيجاز ذلك أن الاقتصاد في العبارة يجعل مدلولها إيماء يعبر عنه ابن الأثير في «المثل السائر في

أدب الكتاب والشاعر» بقوله: «لمّا كانت الأمثال كالرموز والإشارات التي تلوّح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً». غير أننا نستدرك على كل ذلك بأن «الكناية» و«الإيحاء» و«التلميح» في المثل ليست عميقة بعيدة حتى تنقض المبدأ التعليمي الذي عليه تأسس المثل، بل إن الأمثال تجري في مستويات مختلفة من أعمال الكلام كما يحددها جون لوي أوستين J. L. Austin حين يقترح توزيعاً ثلاثياً للأعمال اللغوية Actes de parole.

- عمل تلفظي locutoire فيه يجمع المتكلم أصوات ويقرن تركيبياً المفاهيم التي يؤديها (إخباري).
- عمل إنشائي illocutoire يمثل وسيلة للتأثير في المتقبل ويمكن أن تتصدرها أفعال يسميها أوستين أدائية Performatif فملفوظ مثل «أعدك» يعني أن المتلفظ ينجز فعل «الوعد» في الآن ذاته الذي يتلفظ فيه الجملة ففعل الوعد ليس متحققاً قبل النطق بـ «أعدك» بل إن المتكلم يحدث بالتلفظ عملاً هو «الوعد».
- عمل إيحائي Perlocutoire له أهداف تتجاوز المستوى اللغوي objectifs extra - linguistiques والتي يمكن ألا يفهمها المخاطب (أن تسأل شخصاً عن وضعيته الصحية أمام جمهور قصد إحراجه) وقد ذهب قريس H. P. Grice 1979 إلى أن الخطاب الإنشائي درجات فصّلها رولي E. Roulet 1980 فجعلها أربعة أضرب:
- صريح: «افتح النافذة».
- ضمني اتفاقي conventionnel: «إني مضطر إلى دعوتك إلى فتح النافذة».
- ضمني تخاطبي conversationnel: «هل لك أن تفتح النافذة من فضلك».
- درجة صفر Zéro: «إن الحر شديد».

3-1-2 التمثيل:

تركز فئة أخرى من نقاد المثل على أن جوهر التمثيل وهي تصدر في ذلك عن معنى الأصل فالمثَل والمِثل و«المِثَال» من المماثلة والمطابقة.

فهذا «مثل» هذا صنوه وفي ذلك قال المبرّد: «المثل المأخوذ من المثال: وهو قول سائر شبّه حال الثاني بالأول والأصل في الشبيه»(10) وتبدو المماثلة حسب المبرّد هي العامل الفاعل في إنتاج المغزى من المثل، ذلك أن قياس الثاني على الأول يبين دافع ضرب المثل.

وإطار قياس الثاني على الأول للمشابهة القائمة بينهما يحضن أيضاً حد ابن السكّيت للمثل إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبّهوه بالمثل الذي يعمل عليه غيره» وفي المقولتين اعتراف بوجودين للمثل يصوغه «التهانوي» في «كشاف مصطلحات الفنون» في ثنائية «المورد والمضرب» التي تنتهي إلى خلاصة أو مغزى يسميه «ابن الأثير» المخلص(11).

وفيما يلي جدول في هذه الثنائيات ووجوه تعلق طرفيها:

العلم	الطرف 1	العلاقة	الطرف 2
المبرد	– أول	مشابهة	ثان
ابن السكيت	– مثال	مماثلة	(سنخته) ما يعمل عليه
التهانوي	– مورد	مشابهة	مضرب

وهذا الاعتراف المتعدد بحضور الثنائية، يكشف عن بنية المثل المتضمنة لثنائية ملازمة هي شاهد/ غائب وهي ثنائية رجعية حيث يقاس الثاني على الأول والنسخة على الأصل والمضرب على المورد وهو في الآن نفسه اعتراف بانبناء المثل على قصدية واضحة هي «التعليم» ذلك أن مشابهة حال «ب» بحال «أ» نابعة من غائية ثابتة مبنية على الاعتبار وفي ذلك قال الميداني: «صار المثل اسماً مصرّحاً لهذا الذي

يضرب ثم يرد إلى أصله الذي كان له من الصفة»[12] فاشتراك الحالين في «الصفة» هو الذي يجعل القياس ممكناً.

وإذا تأملنا ثنائية المورد والمضرب وجدناها تتضمن إشكالاً يهم حقيقة المثل، أيكون المثل المورد أم المضرب؟ أويكون مثلاً إذا توفر المورد ولم يضرب وهل يكون مثلاً دون مورد؟ بل ما طبيعة المثل أهو واقعة أم ملفوظ؟

4-1-2 المورد:

المورد في «اللسان»: «المعين» و«المصدر»، وانطلاقاً من ذلك يكون مورد المثل مأتاه أي الواقعة المادية التي تمثل مستوى التجربة من المثل وهذه الواقعة ترتقي إلى مستوى «المثل» (الحقيقة العامة/ القانون الإنساني العام) لنموذجيتها فمجازاة سنّمار على الخير بالشر وعلى الإتقان والإبداع بالقتل هي فعلة نموذجية نموذجية لأنها نقيض المتوقع:

⟵ نموذجية لأنها صدرت عن ذات يفترض فيها الحكمة (الملك).

⟵ نموذجية لأنها صدرت في ذات مبدعة (سنّمار).

ونموذجيتها هي التي رشّحت «الواقعة» لتصبح مثلاً سائراً يضرب لكل من يجازي بنقيض الفعل.

ولك أن تتأمل مثلاً «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*» الذي أورده الميداني في الجزء الثاني من كتابه فالواقعة ارتقت إلى مصاف الأمثال بنموذجية ما أتاه عمرو بن هند ملك الحيرة من بطش بالناس وقهر لهم وأصل المثل: «أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت

بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه»[13].

5-1-2 المضرب:

هو استعادة الواقعة من خلال ملفوظ «المثل»؛ فذكر المثل استدعى مطابقة واقعة جديدة للواقعة الماضية التي أنتجت ملفوظ المثل. فاسترجاعنا لأحداث المثل التي ذكرها الميداني في مثل «الكبش» ضرب له في زمن آخر غير الزمن الذي أنتجه. كل استعادة من هذه الاستعادات تمثّل ضرباً للمثل ينفض عنه الغبار ويخرجه من الذاكرة الجماعية إلى حيز الاستعمال الذي فيه حياته. ولاينفك الميداني يذكّرنا بسياقات ضرب المثل في كل مثل يورده في كتابه، على نحو ما يرد في مطلع مثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*»، إذ يقول: «يضرب لمن يتعرض للهلاك»، ص 24.

لكن ماذا يكون المثل والحال هذه؛ أهو المورد أم المضرب أم الملفوظ ENONCE؟

المثل بوصفه خطاباً لا يكون إلا كلاماً (ملفوظاً)، وهو بوصفه عملاً لغوياً يتجاوز الملفوظ إلى عملية التلفظ ENONCIATION فيكون تلفظاً وليس مجرد ملفوظ ENONCÉ على النحو الذي يذهب إليه «ابن السكيت» إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له» ونحن نعتقد أن هذا التمييز الذي نقيمه بين الملفوظ والتلفظ واجب من زاوية أن اعتبار المثل «ملفوظاً» يفقده طاقته الحجاجية ويفرغه من قوة السياق التي تشرّع عملية ضربه ذاتها.

المثل ملفوظاً هو منتوج Produit والمثل تلفظاً هو إنتاج Production أي هو عملية ذهنية/ لغوية متكاملة تتمثل في معاينة «واقعة» و«تحليلها» و«مقارنتها» و«الحكم عليها» و«تقويمها» ثم إصدار الحكم في قالب مثلي يشي بهذه العملية المعقدة.

ولنوضح وجوه التمايز بين هذه المفاهيم نمثل لها مستغلين المثل المذكور أعلاه نقصد المثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*».

- المثل بوصفه *ملفوظاً* ينحصر فيما يتلفظ به المتكلم حين يسترجع مثلاً من الأمثال وهو في مثلنا «*الكبش يحمل شفرة وزناداً*»، وأنت ترى أن هذا الملفوظ ما هو إلا المنتوج النهائي لعملية إنتاج المثل.
- المثل بوصفه *عملاً لغوياً اجتماعياً* يجمع بين:

◆ المورد (الحادثة التي تحولت إلى مثل) وهو الأصل الوقائعي الذي جعل العرب يرتقون بحادثة الكبش فيسيرونها مثلاً. والمورد في نص الميداني: «... وأصله أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرِّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهرهم لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقام اليشكري ما أراني إلا آخذ هذا الكبش فآكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار ولكن تعدم النافع». فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «فإني أذبحه ثم آتي الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي، فإن عفا عني فأهل ذلك هو، وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم. فذبحه، وأكله. ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له: «أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك، إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه»، قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرّحته ونحن مجهودون فأكلته»، قال: «وفعلت؟ قال: «نعم» قال:

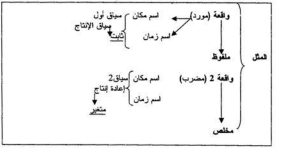
«إذاً أقتلك»، قال: «مليك سيئ حكمه». فأرسلها مثلاً، ثم أنشده قصيدة في تلك الخطة. فخلّى عنه، فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً».

- الملفوظ: ويتمثل في الصياغة اللغوية الموجزة المنغّمة لحادثة الكبش على النحو الذي يسهل حفظ المثل واستدعاؤه كلما تطابقت الأحوال وهو في هذا المثل: «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*».

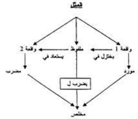
- المضرب: وهو السياق الجديد (أو السياقات) التي يستدعى فيها ذلك الكلام لتشابه أو تماثل بين سياق إنتاج المثل وسياق جديد يعيشه المستعيد للمثل وهو ما يتضح في نص مثل الكبش في المقام الذي يحدده الميداني لعملية استعادة المثل: «يضرب لمن يتعرض للهلاك»[14].

لا شك أنك لاحظت الفرق الكبير بين فهمين للمثل متباعدين؛ واحد يوسع في المفهوم معتبراً حقيقته اللغوية وغير اللغوية والآخر يضيّق على المفهوم حتى ينكمش إلى ما هو من الكلام لا يتعداه وحصر المثل في المستوى اللفظي استنقاص منه وتهوين من أهميته. لذلك يتأكد مما سبق أن ثراء المثل تجربة ليس في «اللفظ» يدور على اللسان، وإنما في السياق يتحرك في الذهن فيثير ما هجع في ذاكرة المنتج والمتقبل من الدلالات المخزّنة.

ولعل الرسم التالي يوضح ما تنطوي عليه بنية المثل من تعقيد يحيط بكل عملية الإنتاج ولا يقتصر على الملفوظ من المثل:



ويحيلنا الرسم البياني السابق إلى أن المثل في حقيقة أمره جامع للمورد والملفوظ والمضرب:



وإذا كان هذا حال المثل والعلاقة بين أركانه، فإن القول بالمماثلة (مماثلة حال «ب» بحال «أ») قول يسكت عما بين الحالين من الاختلاف وينطق فقط بما هو مشترك بينهما. ورغم الالتباس الذي في قول «ابن السكيت» حين حصر الاختلاف في اللفظ «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له»، فإن الرجل قد تفطّن إلى أن بين المورد والمضرب اختلافاً.

وهكذا نتبين أن القياس في المثل لا يستدعي مطابقة كلية وإنما هي جزئية تتعلق بالنقطة التي يثيرها المثل ذلك أن الزمان غير الزمان والمكان غير المكان والرجال غير الرجال...

واقعة ⟷ ملفوظ ⟷ مثلي ⟷ واقعة 2

وتبدو الواقعة الثانية قد استدعت ملفوظاً مثلياً حاملاً لواقعة سابقة.

لا يكون المثل، إذن، مجرد ملفوظ لأن الملفوظ عارياً من التجربة التي تمنحه قوته التمثيلية لا قيمة له. فليس كل ملفوظ موجز موقع مثلاً ولا تتحول كل الوقائع إلى أمثال؛ فكم من الوقائع تستحق أن تكون أمثالاً لكنها لم تصاحب بملفوظ مثلي يختزلها ويرسّخها في الذاكرة.

ننتهي من كل ذلك إلى أن المثل واقعة وملفوظ كلاهما وليس أحدهما. ولكن ما صلة الواقعة المثلية بالواقع؟

الواقعة المثلية والواقع:

تثير هذه المسألة قضية نشوئية تتصل بأصل المثل في علاقة الملفوظ فهل الملفوظ اختزال لغوي لواقعة جرت قبله أم إن الواقعة (المورد) تتلو المثل تفسره وترسخه في تربة التجربة الإنسانية؟ تحتمل الإجابة عن هذا السؤال فرضيتين:

◆ الفرضية الأولى: الواقعة المثلية تجربة فعلية واقعية تختزل لفظاً في «عبارة مثلية».

المثال: يرد في المثل رقم 166 الوارد في الجزء 1 من «مجمع الأمثال» تحديداً لمغزى المثل بإرجاعه إلى مورده الذي أنشأه:

قال «أبو عمرو»: «إن أبا حنش التغلبي، لما أدرك «شرحبيل» قتل أخا أبي حنش قال: «يا أبا حنش اللبن، اللبن، اللبن! أي خذ مني الدية. فقال أبو حنش: لبناً كثيراً. أي قتلت أخي، فقال له شرحبيل: أملكاً بسوقة؟ أي أتقتل ملكاً بدل سوقة! فقال أبو حنش: «إن أخي كان ملكي». «فذهبت مثلاً سائراً»[15].

لقد أخذ المثل في هذا السياق من بعض الحوار الذي دار بين رجلين لهما وجودهما المرجعي مما يضفي على مورد الخبر مسحة واقعية لا تخفى، فالواقعة (المورد) قد جرت فعلاً وولدت مثلاً سرى في الناس وجرى. وكذلك الحال في واقعة عمرو بن هند مع الكبش في مثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*» فالواقعة هنا أيضاً بنت الواقع تفاعلت مع ظرف المجاعة والقهر السياسي فولدت ملفوظاً مثلياً سرى في الناس.

◆ الفرضية الثانية: تعتبر ملفوظ المثل هو المولد للواقعة؛ فهي حكاية

مختلفة مبتدعة بناها الميداني أو من روى عنه ليملأ فراغاً عرفته بنية ذلك المثل. فكم نسمع من ملفوظات أمثال لا نعرف قصتها وكم هي كثيرة أمثال «الميداني» التي تبدو فيها الواقعة لاحقة بملفوظ المثل ناتجة عنه:

يرد في المثل عدد 1173 - «أحمق من جهيزة» - الوارد بالجزء 2 قول ابن السكيت مفسراً «جهيزة» هذه «هي أم شبيب الحروري ومن حمقها أنها لما حملت شبيباً فأثقلت قالت لأحمائها: إن في بطني شيء ينقر فنشرن عنها هذه الكلمة فحمّقت».

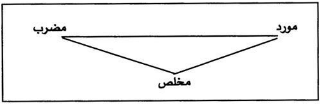
وزعم قوم أن «الجهيزة» عرس الذئب (يعنون الذئبة) وحمقها أنها تدع ولدها وترضع ولد الضبع: قالوا وهذا معنى قول ابن جذل الطعّان: «كمرضعة أولاد أخرى وضيّعت بنيها فلم ترقع بذلك مرقعاً»[16].

ودون الدخول في مناقشة متون هذه الموارد فإن تعددها دليل كاف على وضعها وأنها من إنتاج المثل الملفوظ فنص المثل الذي حفّز الراوي (أو الرواة) إلى توليد المورد (الموارد).

وفي الفرضيتين نلمح البعد الإبداعي التوليدي؛ ذلك أن ملفوظ المثل وسياقه يتفاعلان على الحقيقة فيصنع المثل مورداً أو يصدر عنه ويتفاعلان مجازاً فقد تكون الحكاية التي حركت الكاتب للبحث عن مثل وقد يكون المثل مما حفز الميداني إلى ابتداع «حكاية مورد» محلاة بالشعر.

6-1-2 المخلص:

ينبني المثل بوصفه إنتاجاً، أي تلفظاً، على أركان أربعة هي: المورد، والملفوظ والمضرب، (وقد تقدم فيها الحديث) والمخلص وهو المغزى من ضرب المثل والعبارة لابن الأثير أراد بها خلاصة إنتاج المثل وإعادة إنتاجه في مقام مماثل أو مشابه:



وإذا كان التمثيل قياس الشاهد على الغائب فإن المخلص هو «محل الشاهد» ونتيجة القياس، ذلك أن «الاعتبار يغني عن الاختيار» فكي تعرف ألم الحرق لست في حاجة إلى أن تحرق إصبعك وإنما يغنيك عنه الاعتبار بما جرى «للآخر».

وإلى المخلص تتحرك كل الأمثال، فهو الغرض من ضرب المثل أولاً واستعادته ثانية. وفي «المخلص» تتلخص وظيفة المثل التعليمية بالمفهوم العام للتعليم بما يعنيه من تأديب وتهذيب.

ويأخذ المخلص وهو وجه الاعتبار في «الأمثال» أشكالاً مختلفة تتردد عند الميداني في صيغ متعددة: مثل: يضرب ل.... يقال في...

2-2-: صناعة المثل مكتوباً:

إذا ركزنا النظر في «من يقول» ولمن يقول في المثل تبين لنا أن انتقال المثل من المشافهة إلى الكتابة قد أضاف إليه عناصر لا تلغي ما رأينا من خصائص الصناعة الشفوية ذلك أن «الاتساع يتبع القلم ما لا يتبع اللسان والرؤية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة» كما يذكر التوحيدي في «الإمتاع» فيأتي المكتوب على خلاف ما كان عليه الشفوي باعتبار اختلاف المقامين فتدوين «الأمثال» بالقلم يعطيها اتساعاً ليس لها في إنجازاتها الشفوية، وتسجيلها «بالخط» يضفي عليها من الرؤية ما لم يكن فيها. فتنضاف إلى خصائص صناعة المثل مشافهة مميزات بالمكتوب تمدّ أبعاده وتفتح أوساعه وإلى هذه المميزات يتوجه نظرنا في هذه المرحلة، فنرصدها أولاً في مستوى المقام.

1-2-2 : التلفظ المثلي Enonciation proverbiale:

تميز دومنيك مانقينو: D. mainguineau بين المتلفظ في المثل والمثبت له[17]. فالمتلفظ في نظرها Enonciateur قد لا يكون معلوماً وإنما المثبت للمثل asserteur هو الذي يأخذه (المثل) على عاتقه. فكل ضارب للمثل مستعيد له، هو من المثبتين للمثل الحافظين له. فإذا انطلقنا من «مثل» تبينّا أنه إضافة إلى هذين الفاعلين في صناعة المثل يتدخل طرف ثالث هو المدوّن: (قال ابن الأعرابي: «ذكروا أن رجلاً قدم من غزاة فأتاه جيرانه يسألونه عن الخبر فجعلت امرأته تقول: قتل من القوم كذا، وهزم كذا، وجرح فلاناً فقال ابنها متعجباً: أبي يغزو وأمي تحدّث»).

فإذا تأملنا المثل السابق في ضوء ما تقترحه «مانقينو» تبين لنا أن المثل يتحرك من اللسان إلى القلم فنجد:

لافظ المثل Enonciateur	مثبت المثل asserteur	مدوّن المثل scripteur
(ذكروا) هم فيه إحالة على مجهول معلوم الناس	ابن الأعرابي	الميداني

وإذا كان «المثبت للمثل» لا يمثل لحظة متميزة فعلاً في حياة الملفوظ[18] لأنه يقدم كلامه على أنه صدى إجماع تعدد غير محدود من الملفوظات السابقة (ذكروا)، فإن لحظة التدوين (الكتابة) تمثل لحظة فارقة في عمر المثل ذلك أن الميداني ليس مجرد ناقل كما هو شأن ابن الأعرابي بل هو يتخذ الأمثال ويدوّنها ويفسّرها ويحدد مغزاها كاشفاً عن «المخلص» منها «يضرب لـ...»[19].

وتتراوح علاقة الميداني الراوي الجامع بمرويّه من الأمثال بين التباعد والتجاذب؛ فهو مرة يوردها منسوبة إلى راوية آخر «ابن الأعرابي» وهو أخرى يستأثر بالرواية.

وقد يكون الحضور والغياب في الرواية سبيلاً إلى إبداع المرغوب في المكتوب مع المحافظة على السمعة الشخصية ناصعة مقبولة في ظرف كثير التقلّب. ومهما يكن من أمر هذا التفسير أو ذاك فإن سرد الميداني «المثلي»، إذا جازت العبارة، يتضمن الاحتجاج والجدل والنقل والتضمين والإثبات والإهمال كما أنه يتضمن التصريح والتلميح ولهذا فالميداني صاحب «مثل» و«خبر» يأتي بهما للتعليم والإمتاع؛ يأتي بالمثل للتعليم لكنه يذيّله بما طاب له من النصوص الأخرى منثورة كانت أو منظومة، فترد هذه الأمثال في الكتاب ملمّعة بالشعر مرصّعة بالنوادر المتمددة في فضاء النص المدوّن، محيلة على مورد الأمثال حقيقة أو خيالاً. والحديث عن النصوص المصاحبة للمثل يقود إلى النظر في خاصية أخرى في المثل المكتوب هي الشاهد.

2-2-2: الشاهد في المثل:

النص المثلي من هذه الزاوية «جنس مركّب» فالكتابة مرحلة انتقل بموجبها «المثل» من صيغته البسيطة إلى صيغة مركّبة؛ صيغة مثقفة عالمة.

ولعل النصوص المصاحبة للمثل من أهم علامات التركيب فيه، وهي نصوص هامة لأنها تنهض بمهمات جمة:

- فقد تأتي هذه النصوص لتفسير «المثل» على نحو ما يذكره الميداني في المثل الرابع بعد الألف: «أجود من هرم» هو هرم بن سنان المري وقد سار بذكر جوده المثل[20].
- فقد تأتي هذه النصوص لتؤكد المثل وتدعمه بالشعر:

«قال زهير بن أبي سلمى فيه (في هرم بن سنان):

إن البخيل ملوم حيث كان ولـ ـكن الجواد على علاته هرم

هو الجواد الذي يعطيك نائله عفواً ويظلم أحياناً فيظلم

◆ ثم قد تأتي لتروي حكاية المثل «وفدت ابنة هرم على عمر بن الخطاب... قالت ما أعطى هرم زهيراً قد نسي، قال عمر: لكن ما أعطاك زهير لا ينسى»[21] وهي حكاية على هامش المثل ليست تفسيرية ولا تضبط المورد الذي أنتج المثل، ذلك أن أغلب الأمثال التي على صيغة «أفعل من...» قد نتجت عن سلوك متراكم رشّح مذكور المثل إلى أن يفضّل ولم تنتج عن لحظة حدثية نموذجية. ووجود هذا الضرب من الأمثال في كتاب الميداني يبدو «اعتباطياً» يكشف أن «مجمع الأمثال» كان مناسبة للكاتب كي يقدح زناده ويظهر زاده من الثقافة الموسوعية الجامعة.

◆ وقد تأتي لتضبط مورد المثل، ففي مثل «حتى يؤوب المثل»[22]. يصرّح الميداني بأن يذكر المورد «هذا من أمثال أهل البصرة... وأهل هذا أن عبيدالله بن زياد...».

◆ بالإضافة إلى الوظائف الأربع السابقة، فإن هذه النصوص للميداني المصاحبة شعراً ونثراً تأتي لترصّع المثل وتحليه، فتنهض بوظيفة جمالية تخرج بالمثل من كونه خطاباً تعليمياً مباشراً إلى جنس أدبي مركّب: فلئن أسند الميداني متون الأمثال إلى رواة عديدين، فإنه قد خص نفسه بالشواهد والتفاسير والنصوص المصاحبة كأنه يريد أن يستأثر بها تفرداً واستباقاً لأن «ما لم يقرع الآذان أدعى إلى الاستحسان مما تكرّر حتى تكدّر».

فأنت ترى الميداني في «مجمع الأمثال» يترك الرواة يشتغلون حاملين إليه «الأمثال» ليعمل فيها نظره: تعديلاً، وتصنيفاً، وتخييراً، وانتقاء. فإذا هو راوي الرواة الذي إليه تعود مزيّة سبك النص وترصيعه بالغريب من النصوص الشواهد.

«إن الشاهد الأدبي بما هو عنصر تكويني في الجنس المركّب (المثقف) يمثل أحد المداخل الرئيسية إلى دراسة.... الأجناس النثرية المركبة بعامة[23]. وهو ما يعطي نص «المثل» بعده الموسوعي حيث

تتقاطع النصوص كاسرة النسق التعليمي الفج الذي ينبني عليه المثل مضفية عليه جمالية تدعم تلقيه وتمكّن الميداني من تقديم المحتوى المعرفي في ثوب مقبول. لكن هذه الشواهد الأدبية لا تقف عند حدود بلاغة المثل المكتوب بل هي تتعداها إلى وظيفة جليلة في الأمثال هي القيمة الحجاجية الإقناعية ذلك أن «المثل» في الأصل حجة ودعم الحجة «بالحجة» (الشاهد) تقوّي طاقة المثل الحجاجية وتدعم وظيفته التعليمية؛ فالشاهد الذي ينتجه الميداني في «مجمع الأمثال» هو شاهد للنص الذي يستقر فيه وشاهد على ثقافة الكاتب المستعير له، فيكون بذلك «حركة دائمة بين أجناس الكلام... ودائرة تفاعل كافة أجناس الخطاب»[24].

مثال ذلك مثل «استراح من لا عقل له» فهو على قصره مثقل بالنصوص المصاحبة.

وهذه الشواهد والمصاحيب تنقل للقارئ صورة عن جماليات العصر؛ جماليات ميزتها الأساسية الموسوعية (تتجلى عند الكتاب المعاصرين للميداني: التوحيدي، الأنطاكي، المعرّي...) لذلك ترى الميداني رغم ما يقتضيه المثل من الإيجاز يحرص على الأخذ من كل شيء بطرف فيقطف من نبتة زهرة فيرد المثل ملتقى مختلف الأجناس الأدبية. وإن في تنوّع مصادر الشواهد والنصوص المصاحبة للأمثال المذكورة من الثراء ما يمحو الحدود الممكنة بين الأجناس الأدبية، ففي المثل يحضر الشعر والأسطورة والخرافة والحكاية والنادرة والخطبة والوصية. وقد يغلب الفرع على الأصل حتى لتظن بين الحين والآخر أن الرجل لم يأت بالحكاية لدعم المثل أو تفسيره وإنما أتى بالمثل سبباً إلى الحكاية، فيكون الشاهد مدعاة إلى المثل وليس العكس. وانطلاقاً من ذلك تبدو هذه الشواهد هي البنى العميقة التي عنها يتولّد النص ويكون. ورغم ما يلوح في «مجمع الأمثال» من تناثر في الأمثال وتقطع، فإن الدارس للكتاب يكتشف أن الميداني يتبّع في التدوين خطة تشي بمنطق جامع الأمثال:

- أولها *الوصل* والمقصود به الاتصال بين المثل والأجناس المصاحبة له من أشعار وأخبار «فالجمع أزين من القطع».
- ثانيها *الانتقاء* فالرجل أقصى كل الأمثال التي يمكن أن تورّطه دينياً أو سياسياً أو اخلاقياً.
- *الجمع بين المألوف والمدهش القريب والعجيب* وقد اعتمد الميداني ذلك سبيلاً إلى إذكاء رغبة قراءة الكتاب.

بذلك يكون المروي في الأمثال قائماً لا على أساس التتابع والبنية الدرامية لأن الأمثال منثورة نثراً مبثوثة على أساس استقلال كل مثل بذاته، وإنما يقوم هذا الترغيب على أساس المناقشة والإضافة. فتتعدد الأصوات وتكثر داخل المروي ويضيف الميداني إلى ما قال صاحب الصوت منوّعاً في موضوعه معدّلاً في صياغته متوسعاً في مداه؛ فتتضح في المثل تعددية صوتية (pohyphonie) تتجلى في تعدد مستوى المروي. فيكون «نص المثل» منسوباً إلى صوت، ويكون شرحه وتفسيره مسنداً إلى صوت آخر، ثم يكون الشاهد الأدبي الذي يتضمنه راجعاً إلى صوت آخر. ولنا في المثل التالي صورة لهذا التعدد الصوتي: يقول الميداني في مثل «ثكل أرأمها ولداً»: «قاله شمس الملقب بنعامة لأمه حين رجع إلى أمه بعد إخوته الذين قتلوا».

ثم يشرع في سرد حكاية نعامة مع أمه ناسباً النص إلى المفضل (يقص حكاية المثل) فيه شاهدان شعريان وما شاء الله من الأمثال السائرة المتوالدة (11 مثلاً).

ننتهي من النظر في المثل مكتوباً إلى أن الميداني قد حوّل «المثل» من الجد إلى «الهزل» ومن النقل إلى التخييل بما أضفاه عليه من بلاغة اقترنت بالنصوص المصاحبة التي أدت إلى «تسريد» المثل.

قد نوّع الميداني في تطريزه حول «نواة المثل» فهو حيناً يحيطها بمادة حكائية ويرصّعها بأبيات شعرية ويغذيها بأحاديث سنية. وهو

حيناً آخر يخرجها عارية زاهدة في سوى «نص المثل». والأمثال بين هذا الحال وتلك ترتفع في مدارج الأدبية وتنخفض.

لئن كان صحيحاً أن «التأطير الكتابي حصار على المشافهة وتدجين لاحتمالات توالدها»[25]، وأن تدوين «الأمثال» قد حد من حركة انتشارها، فإن من الصحيح أيضاً أن عملية نقل الأمثال من المشافهة إلى الكتابة قد اقتضت من المدوّن ذكراً لمقامات إنتاجها (المورد). فكان ذلك دافعاً إلى إغنائها وإثرائها بما يجاوزها من النصوص والأجناس الأدبية الأخرى من نادرة وشعر وحكاية وخرافة»[26].

ولقد كان التدوين لحظة توسيع للأمثال، لأن للقلم أوساعاً ليست للسان، فالكتاب قد يفضل صاحبه بأمور منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان... ويوجد في كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر مستحيل في واضع الكتاب والمنازع في المسألة والجواب ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه ومبلغ صوته[27].

وإن صح كلام الجاحظ في فضل الكتابة، وهو عندنا صحيح، فإن تدوين الأمثال يثريها ويمد أنفاسها ويحفظها من غوائل الدهر ونوائب الزمان.

III - في مقول المثل:

يميز بول ريكور في نظريته التأويلية في قراءة النص بين عوالم ثلاثة:

- عالم الكتاب.
- وعالم النص.
- وعالم القارئ.

وهو تمييز يضعنا بين أزمنة ثلاثة:

زمن الإنتاج (العهد الجاهلي، الإسلامي..) (إنتاج المثل).

زمن التدوين أواخر القرن 5هـ.

زمن التقبل (متعدد).

واعتبار هذا التمايز في معالجة الأمثال، يضعنا في مواجهة نص هو «مدونة الأمثال» وكاتب هو «الميداني». فالقراءة في «الأمثال»، هي فعل متعد هو تحول من عالم النص إلى عالم القارئ، ولكنه أيضاً انفتاح عالم القارئ على عالم النص ومن ثمة على عالم الكتاب.

كما يحدد ريكور بنى ثلاثاً تتحرك داخل النص وتوجه تقبله هي:

بنى التملك (Avoir).

بنى القوة (Ppuvoir).

بنى المعرفة (Savoir).

فالنص المنتج تتنازعه هذه البنى، وقراءته تتجاذبها هذه القوى، فتتحاور مع النص على أسس رغبة في التملك (Avoir) والسيطرة (Pouvoir) عليه من خلال معرفته (Savoir).

وليست لحظة تدوين «الأمثال» سوى قراءة فيها؛ ذلك أن عملية الجمع والانتقاء والفرز ليست لحظة استحضار «نصوص الأمثال» بل هي لحظة «قراءة» فيها. وليس الميداني جامع الأمثال، وإنما هو «يكتب قراءة ويقرأ كتابة»[28]، ففعل الكتابة ليس إلا اختيار مرجع والاشتغال عليه، وحدث الكتابة هو في حد ذاته وقبل كل شيء، فعل قراءة أي فعل تأويل[29].

لعل هذه الصورة توضح تمييز «ريكور» السابق وتبرز أهمية استثماره في دراسة الأمثال، فقارئ المثل يقرأ في كتابة (ما دون

الميداني) هي في حد ذاتها قراءة (قراءة الميداني لما جمع) وهكذا فالقارئ لمجمع الأمثال يقرأ في المثل:

عالم المثل.

عالم الميداني.

عالمه الخاص (القارئ).

أو هو يقرأ العالمين من خلال عالمه هو. وعلى أساس من ذلك، يمكن أن نقرأ في متن «مجمع الأمثال» عالم الأمثال وعالم الميداني. ولما كانت هذه الأمثال غير مؤرخة ولا منسوبة دائماً، استعصت القراءة في عواملها منقطعة عن سياقاتها. لذلك فإن التركيز في دلالات الأمثال سيكون على عالم الكتاب، وبذلك، يكون العمل في هذه المرحلة قراءة في قراءة الميداني للأمثال.

3-1 قراءة في فعل التدوين:

انطلاقاً من القرن الهجري الرابع كما يثبت «ابن النديم» في الفهرست تم الانشغال بتدوين المرويات غير الدينية بعد القرآن ثم اللغة فالسنة... ولحظتها التفت التدوين إلى ضرب من المرويات بقي مهمّشاً.

وتكثر الإشارات في «خطب» المدونات التي لم يحتف بها إلى أن التدوين مطلوب من الآخر، وهو طرف خارجي عن علاقة المدون بالمدون. لكن الطلب مهما كان مصدر جديته لا يلغي رغبة داخلية ذاتية في التدوين قد يكون الطلب الخارجي فيها مجرد مطية يركبها المدون إلى غايته أو يكون مجرد قادح لهذه الرغبة والحافز على تنشيطها وتفعيلها.

وإن الاحتفاء بالمحكي والمسموع والمنقول والمروي عند الجاحظ والحسين بن الضحاك وأبي الفرج والتنوخي وابن قتيبة والميداني...

لا يصدر فقط عن رغبة شخصية، وإنما هو استجابة لحاجة فرضها الواقع ووعي وقناعة بضرورة عملية التدوين.

ولا يخرج الميداني عن هذه السنة، فهو يخاتلنا إذ يزعم أن «تجميع» الأمثال كان بطلب من الأمير السلجوقي العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» متكتماً عن وعيه بقيمة مشروعه فهو يدون الأمثال ارتقاء بالذهن إلى المعرفة الأوسع، إلى عصارة خبرات الناس التي «نخلها من المرويات ونقلها عن المدونات» وترقية العقول إلى قياس الشاهد على الغائب (ما مضى) لتتعلم «كيف ماتت الدنيا وانقلبت الأهواء» على حد عبارة التنوخي في «الفرج بعد الشدة».

يبدو التدوين إذاً، تثبيتاً لقيم واستدعاء ما هو غائب؛ ذلك أن الملك والرعية في حاجة إلى «نهج القرون السالفة» لما عليه واقع الحال من تدهور وتراجع. فالداعي الحقيقي لتدوين «الأمثال» هو ما ضمّنه الميداني في هذه الموازنة بين ماضي السلف وواقع الخلف إذ قال «لا وقوف عليها (الأمثال/ الحكمة) إلا للكامل المتاد كالسلف الماضين الذين نظموا من شملها ما تشتت وجمعوا من أمرها ما تفرّق»[30].

يأتي «مجمع الأمثال» الفعل نفسه الذي أتاه السلف «ينظم ما تشتت» من الأمثال «ويجمع ما تفرق» ومن ثمة، فالميداني «كامل المتاد» كالسلف الماضين لأنه أدرك قيمة هذه الأمثال بما هي «أنفاس الناس» فسعى إلى حفظها من التلف في زمن أجمع أهله على التقاعس والخمول «والناس اليوم كالمجمعين على تقاصر رغباتهم وتقاعد همّاتهم عما جاوز حد الإيجاز وإن حرك في تلفيقه سلسلة الإعجاز»[31] وهذه العبارة كأنها الحاملة لغرض الكاتب الحقيقي من التدوين، والمشحونة بالسبب الذاتي الباعث على الكتابة: أليس هو رغبة الميداني (المدونون جميعاً) في أن يمسك باللحظة الهاربة ويقبض على الزمن الضائع.

فالتدوين لا ينطبق من نية الكاتب وحده وإنما هو مرهون أيضاً

بالسيادة والقدرة على تلقيه وإشاعته وقراءة المدون من «الأمثال» وغيرها يحتاج إلى تنزيلها في أنساقها اللغوية والثقافية الاجتماعية كي لا ترتبك العلاقة بالمقروء ويتبعثر الجهد المبذول في القراءة.

إن المتأمل في «أمثال» الميداني يتنازع أمامه عاملان يحفزان عملية تدوين الأمثال، وعي ذاتي حاد بأهمية «الأمثال» وقيمتها التربوية التعليمية، وإهمال موضوعي شامل «تقاعد الهمم» لهذه «اللمع» و«الجواهر» ويلتقي العاملان في الميداني في ضرب من المواجهة بين الإنسان والدهر «هادم اللذات».

وإدراك الميداني أن الزمان دون الكيان ينخر الذات الإنسانية فرداً وجماعة، جعله يتعجّل إلى تحصين «الأمثال» من الذاكرة «الخؤون» بتدوينها. ولعل الأهم في وعي الميداني بالعصر ما يتعلق منه برؤيا السقوط التي تخترقه، هنالك إحساس عميق ونحن في بدايات القرن 6هـ بالفاجعة إزاء الفعل المدمر للزمن في ذاته الفرد (الميداني توفي 518هـ) وفي ذات الجماعة التي انقلبت من الفعل في التاريخ إلى الانفعال به ومن الإقبال على الحكمة إلى التقاعس عنها والقعود عن طلبها عند معاصريه، إحساس عميق بأنه أتى «الزمن على هرمه»[32].

لكن الميداني لا يندفع إلى التدوين بحافز ذاتي هو مقاومة الزمن وتحدي قوة الإفساد فيه فهو لم يأت الزمن على هرمه منفرداً وإنما يقاسمه في ذلك مجتمعه ومن ثمة يقوي الإحساس بالانهيار وتتأكد لديه رؤيا السقوط، فانهيار المركز (مركز الدولة والأمة) وغلبة المظاهر وتكاثر الرغبة في الدنيا وشيوع الفساد والانهماك في اللذائذ حقائق مؤذنة بخراب العمران وهي حقائق تمثل السياق العام الذي جمعت فيه الأمثال وتعرّف بأسباب جمعها وأحوال ظهورها مؤكدة جدوى الكتابة في عصر غلبت عليه الأهواء والمقالب، كما أنها تقدم إلى جمهور القراء أناساً وجدوا أنفسهم مسؤولين عن إرث فتسابقوا للإبقاء عليه أيام الفتن والتقلبات والمحن والصراعات. فالخوف من

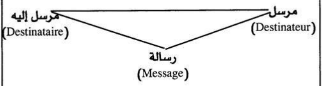
الزمان الغادر يدفع باتجاه التدوين وتثبيت ما لم يتحقق تثبيته من المرويات والمشاهدات.

2-3 المثل في الحجاج: الوظيفة التخاطبية الاجتماعية:

- مدار العلم على الشاهد والمثل - الجاحظ -

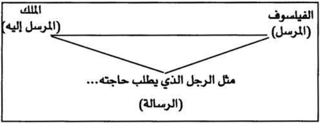
«يعرف الحجاج عادة بأنه جهد إقناعي». ويعتبر البعد الحجاجي جهداً جوهرياً في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه». فحيثما وجد خطاب، كانت هنالك خطة لغوية عقلية لإقناع المخاطب سواء كان فرداً أو جماعة ولعل في ذلك تأكيداً على أن الحجاج لا يتوقف على نصوص خطابية معينة بالقدر الذي يمثل فيه عنصراً ملازماً لكل خطاب لغوي ذلك أن حلول الخطاب في اللغة يضفي عليه بعداً حجاجياً يتجلى في الاستدلال والتدليل. والمثل ملفوظ حجاجي بامتياز لأن المتكلم يزرعه في المقام ليجني به إقناع الآخر بالعدول عن فكرة يحملها أو فعل يأتيه.

وإذا كان «المثل» يتحدد من هذه الزاوية ببعده الحجاجي فإنه يخضع لمحددات الخطاب اللغوي في مثلثه المألوف منذ جاكبسون Jacobson.



ونجد في «كليلة ودمنة» ما ينزّل المثل منزلته من هذه الوظائف على نحو صريح إذ يقول الملك للفيلسوف في كتاب «كليلة ودمنة» لابن

المقفع: «قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثل الرجل الذي يطلب حاجته حتى إذا ظفر بها أضاعها»[33].

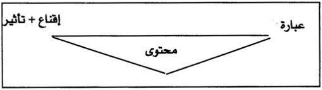


وإذا نزّلنا «المثل» عامة عن وظائف «جاكبسون» أمكننا الحصول على الشكل التالي:

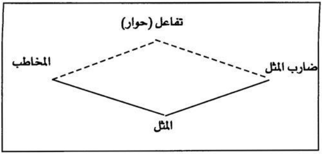


وليس المثل أي خطاب وإن كان منه ذلك أنه خطاب يستعمل يومياً في إطار تواصل الناس وتخاطبهم لذلك فهو أقرب إلى الخطابات ذات المقاصد الإقناعية التي حاول الألماني بوهلر (Buhler) أن يخصها بخطاطة ثلاثية تميزها.

فقد أخذ هذا المثث مع بوهلر صورة أخص بالخطاب الحجاجي يعكسها الرسم اللاحق:



وتنزيل المثل من هذا الرسم البياني يوضح أن العلاقة بين طرفي الخطاب في المثل قائمة على أساس التفاعل:

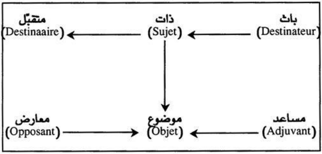


وما من شك أن المثل بوصفه خطاباً حجاجياً في الآن نفسه يخضع لشروط التداول (قول/ تلق)، ففي المثل تتجلى واضحة مكانة القصدية والتأثير متجهة من طرف إنتاج المثل إلى طرف تقبله، قصدية تدعو دارس المثل إلى الإجابة على أسئلة تعتبرها التداولية pragmatique أساسية في فهم الخطاب وتبين اتجاهه:

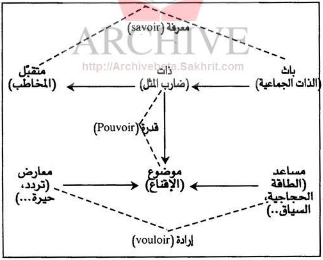
- من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟
- ماذا يقول حين يتكلم؟
- ما هو مصدر/ مصادر التشويش؛ التوضيح في القول؟
- كيف نقول الشيء ونريد غيره؟

ولا تبدو وضعية المثل الخطابية الفاعلة بجلاء إلا بتنزيله في الخطاطة الوظائفية التي ضبطها «غريماس» A. J. Greimas وتغذيتها بما طرح «ريكور» من البنى المتحركة في النص وهي: بنى التملك (Avoir)، وبنى القوة (Pouvoir)، وبنى المعرفة (Savoir).

وإذا كان غريماس يعرض وظائفه على الشكل المدرسي التالي:



فـإن تزويـج وظـائف «غـريماس» مـن بنـى «ريكـور» فـي دراسـة وظيفة المثل التخاطبية تعطي شكلاً أكثر غنى من شأنه أن يوضح أهمية المثل التداولية اليومية:



فيتبين جلياً من خلال الخطاطة السابقة أن الجماعة (وظيفة 1)

1) تبث المثل إجمالاً إلى مخاطب افتراضي يتقبله [قد يكون فرداً أو جماعة] (وظيفة 3)، من خلال ذات (أو ذوات) تخزنه إلى حين يكون السياق المماثل لإعادة إنتاجه (وظيفة 2)، فيدعى ذلك المثل بغية بلوغ الإقناع [الذي هو موضوع المرسلة المثلية] (وظيفة 4) ويحصل هذا الإقناع أو لا يحصل بحسب تصارع القوى بين العناصر المساعدة للذات الفاعلة (وظيفة 5) والعناصر المعارضة لها في سعيها ذاك (وظيفة 6).

وتترابط أطراف هذه الثنائيات بجملة من العلاقات التي تبرز ما يعتمل في الخطاب المثلي من جهد إقناعي تتشارك فيه أقطاب عدة وتكون العلاقات على النحو التالي:

- ثنائية المرسل/ المرسل إليه: علاقة معرفة.
- ثنائية الذات/ الموضوع: علاقة قدرة.
- ثنائية المساعد/ المعارض: علاقة إرادة.

وإذا كانت هذه الخطاطة تنزل المثل منزلته في سياق الخطاب فإنه (المثل) ومن زاوية تداولية يندرج دائماً حسب أوستين Austin ضمن *أفعال العرض* التي تستخدم في «عرض مفاهيم وبسط موضوع وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع»[34].

غير أن أوضح مظاهر الحجاج في «المثل» نابعة من أنه نص حواري لا يلقيه المتكلم مجاناً بل يرسله في إطار حواره مع الآخر وتفاعله معه «وتعد الحوارية مكوناً لكل كلام وتعرف بتوزيع الخطاب إلى لحظتين حاليتين ببعضهما البعض ويقدم المبدأ الحواري من خلال أن كل تلفظ ينتج في مجتمع معين لابد أن ينتج بطريقة ثنائية تتوزع بين المتلفظين»[35].

وفي اعتقادنا أن نظرية قريس Grice يمكن أن تفيد أكثر في إظهار الطبيعة الحوارية للمثل، فقد أقام الرجل لهذه الحوارية أسساً سماها مبادئ هي:

- مبدأ الكم: الاكتفاء بالمعلومة المطلوبة دون زيادة أو نقصان.
- ومبدأ العلاقة: التحدث في الموضوع.
- ومبدأ الكيف: مساهمة حقيقية في النقاش (لا يكون تواصلاً زائفاً مصطنعاً).
- ومبدأ الطريقة: مبدأ الوضوح وتجنب الالتباس والإغماض.

وفي اعتقادنا تتجسد هذه المبادئ الحوارية أجلى ما تتجسد في «الأمثال»؛ ففي مستوى شكل المثل يتجلى أساساً الكم والطريقة حيث تستجيب بنية المثل للمبدأ الأول بما في المثل من الإيجاز غير المخل بالمعلومة. «فالمثل» أكثر أجناس القول توفيقاً بين مبدأي الاقتصاد (الإيجاز) والإبلاغ (المعلومة) كما فيها استجابة لمبدأ الطريقة من حيث حرص الأمثال على الوضوح في الإبلاغ وعدم اعتماد لغة مغمضة أو بعيدة في إيحائها إلى درجة التعمية بل المثل قطوفه دانية لأنه يتوجه إلى جمهور واسع.

وللمثل من هذه الزاوية التداولية موقعه في سلالم الحجج حسب اصطلاح ديكرو O. Ducrot الذي يرى أن الحجج لا تستوي قيمة في خطة المتكلم الحجاجية، بل هي تخضع إلى تراتبية معينة (حجج قوية/ حجج ضعيفة) أو (حجج عليا/ حجج سفلى).

ويندرج المثل ضمن ما يسمى بالمواد الحجاجية التي تضم المواضع، والآراء، والمقتضى، والشاهد...

وقد نزّل المثل ضمن «الرأي» Endoxa بما هو «قضية لا تتعلق بالأمور المفردة بل تتعلق بالأمور العامة الكلية ولكنه لا يتعلق بكل الأمور العامة؛ فقولك خطان متوازيان لا يلتقيان، ليس رأياً لأن الرأي يتصل بالأمور الإنسانية «فالآراء قضايا لضمائر دون قياس»[36].

نفهم من ذلك أن الآراء هي المشهور من الأقوال والمأثور منها Endoxas مما لا قائل محدد له وإنما هو صوت عام جماعي ينطق

بخبرة هذه الجماعة وخلاصة تجربتنا فقولنا: «جنت على نفسها براقش»، هو حكم على واقعة جزئية وقعت في الماضي وارتقت إلى مستوى القاعدة العامة التي تقاسم عليها تجارب أخرى لذلك اعتبر علماء الحجاج المثل «تشبيهاً مركباً».

ويعتبر أرسطو أن استخدام الآراء مثل «الأمثال» التي يكثر اقتباسها وتداولها، يقوّي الأطروحة ويسند الحجة لأنها بسبب كونها مشتركة فإنها تبدو صادقة مادامت الجماعة تقر بها. وإن السامعين، كما يرى أرسطو، ليسرون إذ يضرب وتر الآراء التي يتعلقون بها وليعجبون إذ يسمعون الأفكار التي يحملون مصوغة بعبارة عامة وتمثل «الأمثال» أرضية اتفاق بين المتخاطبين.

ويمثل «مجمع الأمثال» للميداني من هذا المنظور ثروة حجاجية ضخمة ومخزناً هائلاً «للآراء» التي ألفت وأثريت من الجاهلية إلى القرن 5هـ. ويذهب برلمان «Perlman» إلى أن «المثل والحكمة على اختلافهما يتميزان بالقصر والتوقيع، الأمر الذي يجعلهما يستعملان في الخطاب وقيمتهما الحجاجية الخطيرة، تكمن حسب رأيه في أنهما يمثلان «صمام أمان»[37] لحصول الاقتناع بما هو صوت الحكمة والقوانين الكونية الثابتة التي يسلم بها الجميع. إن شهادة «برلمان» هذه لتؤكد الطاقة الحجاجية الكامنة في المثل بوصفه «وعاء خبرة الجماعة» و«مخزن قيم الأمة». وغير بعيد عن المثل أمر «الشاهد» في الحجاج ذلك أن الشاهد في اصطلاح أهل الحجاج ليس إلا سنداً للأطروحة المعروضة بما يمثله من حجة مطلق السلطة سواء رجعت إلى سلطة علمية أو إلى ضمائر غير معلومة (قيل، قالوا،....) وهي صيغ كثيرة التداول في نصوص الأمثال فهي (الضمائر) تستمد قوتها الحجاجية من كونها صوت الجماعة. لذلك جمع الجاحظ في «البيان والتبيين» بين «المثل» و«الشاهد» إذ قال: «مدار العلم على الشاهد» و«المثل» وجعل بذلك «العلم» معقوداً عليهما.

إن لمفهوم الشاهد عند الجاحظ قوة إقناعية تنبع من كون التصديق والإقناع والخبر والبرهنة مبنية عليه.

ويستمد الجاحظ دور «الشاهد» و«المثل» في العلم من عادة العرب في هذا المجال، فالشاهد والمثل أقوال لا يطالها الشك ولا يرقى إليها التكذيب فهي قائمة مقام المرجع والحجة.

تبدو حجاجية «المثل» حجاجية مزدوجة تخاطب «القلب» والعقل معاً «فالمثل» يجمع بين المضمون العقلي للحجة وصورها البيانية أي بين التبرير العقلي والتأثير البلاغي وفي ذلك في نظرنا مصدر طاقة المثل الحجاجية. فبلاغة المثل بما تتبنى عليه من إيجاز وتنغيم وتمثيل كما بينا سابقاً، قد تستميل وتؤثر وتمتع. ولكنها لا تقنع المخاطب متى خلت من الحجج والمحاجة، لذلك يبدو الحجاج في «المثل» بانياً للرأي الصائب مسوّغاً له ويأتي الأسلوب البلاغي ليعرض هذا المحتوى الحجاجي في صور وأساليب تقتضيها جمالية الإيصال والتلقي ولا غرابة بعد ذلك أن ترد أغلب الومضات الإشهارية على صيغة «لأمثال».

ولهذه الرابطة المتينة والصلة القوية بين «المثل» و«الشاهد» حضور قوي في «مجمع الأمثال» للميداني إذ تنصهر في صلب الخطاب الحجاجي المثلي ضروب مختلفة من التداخل بين النصوص الشواهد منها:

- التضمين: الاستدلال ببيت أو أكثر من الشعر.
- الاقتباس: التمثل بالنص القرآني أو السني.
- التلميح: الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف.

وهذه الوحدات النصية التي كثيراً ما يعود إليها «الميداني» في دعم المثل الذي ينتقيه، قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق وهذا الرحيل لا يخلو من وظيفة:

- فقد يكون الميداني يحتمي بسلطة الشاعر أو الحكيم أو الجماعة أو النص المميز مما يمكن أن يوجه إلى محتوى المثل من نقد أو إنكار.

- وقد يكون مقصد الميداني من استدعاء النصوص الأخرى رد المجهول إلى المعلوم أو المغمور إلى المعروف فقد يجري المثل على شخص غفل فيأتي النص المصاحب ليقربه إلى المتقبل.

- وقد يعتمد الميداني من خلال النصوص المصاحبة إلى رد الفرد إلى الجماعة والانتقال «بمورد» المثل من التجربة الفردية إلى مستوى الخبرة الجماعية التي بها تصبح الواقعة الفردية «مثلاً»، وهذا فاش في «مجمعه».

ومن ذلك نتبين أن الشاهد الشعري أو القرآني... لا يكتفي بالوظيفة البلاغية التي رأينا في الفصل السابق بل هو يتجاوزها إلى وظيف حجاجية ترتفع بطاقة المثل على الإقناع والتأثير، وترتقي من ثمة بقيمته التعليمية التي هي أساسه.

فهذه «الأمثال» التي تشغل من كتاب «الميداني» الموضوع، تتضمن في تعليمها أبعاداً إصلاحية عميقة تتجاوز المقصد الظاهر وهو الحفاظ على هذه الثروة الفكرية من التلف والضياع إلى أبعاد حكمية أعمق. وإذا كان الكاتب والقارئ معنيين بالجانب الإصلاحي، فإنهما أيضاً معنيان بالجانب الحكمي الذي تتبطنه الأمثال لاتصال ذلك بالبعد الإنساني الأبعد الذي به وحده تتجسد فرادة الأدب الإنساني العظيم، إذ لا معنى لحكمة إنسان فرد إلا بقدر ما تشكل وجهاً من وجوه التقدم الإنساني العام على مراقي الحضارة ومدارج الخير.

والأمثال العربية التي جمعها الميداني في مجمعه لتقدم للقارئ، أياً كان، الوجه الإنساني للفكر والأدب العربيين قبل الإسلام وخلال قرون خمسة منه. وتطل على المتقبل بعصارة تجربة متميزة في التفاعل مع محيط مخصوص أثمر التحاماً بين الفرد والجماعة فكانت

«الأمثال» تعبيراً عن رغبة في الاتصال والتواصل كان المعرفة فيها فعلاً متعدياً إلى مفعولين مفعولها الأول هو الحكمة ومفعولها الثاني هو الإصلاح.

وليست الحكمة والإصلاح كما يتجليان في الأمثال شأناً ذاتياً وإنما هو شأن عام لا تتحقق الذاتية فيهما إلا عبر البعد الغيري.

هكذا بدل أن تكون الحكمة احتكاراً ذاتياً وتفكراً تأملياً تمارسه النخب تصبح في «المثل» ممارسة اجتماعية ينجزها الجميع عامة وخاصة يتعرف فيها البشر على قيمهم ويتمثلون في الواقع إنجازات العقل فتتفتح أمام بصائرهم إمكانات الوعي والمشاركة في صنع كيانهم ونحت وجودهم. وقد لا يكون ذلك صريحاً في قصد الكاتب أو منطوق نصه ولكن المعرفة تتميز بكونها عملاً إدراكياً يقوم على جدل الإقناع والتأويل.

ولا تخلو «الأمثال» بوصفها معرفة شاملة وحكمة نافعة من أساليب إقناع القارئ بطروحات منها الظاهر الذي يلبي حاجة آنية لدى القارئ ومنها العميق الذي يطرق تخوم التعميم والتجريد، ومنها الخفي الذي يبلغ ما هو جوهري إنساني يتخطى حدود المكان والزمان.

إن قراءة البعد الحجاجي «للمثل» يكمن في التجاوب مع معطيات النص الإقناعية، فبلوغ الحكمة الكامنة فيه بوصفها حكمة إنسانية تفتح المعرفة على آفاق لا تحد نظراً للتواصل المستمر من خلالها بين «الأنا» و«الآخر»، وفي ذلك، في نظرنا، مكمن حجاجية نص «الأمثال» وحواريته.

على سبيل الخاتمة:

تعاملنا خلال هذه الدراسة مع المتن المثلي في «مجمع الأمثال» للميداني على أساس علاقة الاتصال/ الانفصال القائمة أبداً بين

القارئ وما يقرأ؛ اتصال بالأمثال باعتبارها بعض موروثنا الإبداعي الفكري وانفصال عنها نظراً لموقع القراءة من المقروء زماناً ومنهجاً.

وتناولنا المثل تناولاً تطبيقياً ينبع من اعتقادنا بأن ممارسة النص هي أقوم المسالك في تدبّر الأمثال وتوظيف جوانبها الحية المعقولة في التقدم والتأصيل.

ولعل ذلك هو المطمح البعيد لهذا البحث القصير الذي سعى إلى إبراز بعض مكونات المثل وإيضاح بعض خصائصه، فقصارى طموح هذا العمل إذاً أن يلفت النظر إلى ما في الأمثال من ثراء ظل مهملاً. فقد كان الاهتمام بالموروث الفكري الإبداعي العربي ومايزال دائراً في فلك الشعر وما اشتهر من أجناس النثر من مقامة ونادرة وخبر. وظلت أجناس أخرى مقصاة لاعتقاد واهم أنها من «أدب العامة» لا جمال فيها ولا جدوى ترجى من دراستها. وتتجلى صورة هذا الإقصاء على نحو واضح في معاملة المثل معاملة دونية ترتكز على نظرة جمالية بالأساس، فلا تدرّس الأمثال حتى الآن في المدارس، ولا تحضر في الكتب المدرسية ولا في البحوث والأطروحات الجامعية كأنها جنس ناقص. لذلك كان هذا البحث ينفض بعض الغبار عن المثل ويذكّر بقيمته الجمالية ووظيفته التواصلية.

الهوامش

1) خضر عادل، 1994، صناعة النادرة، ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة - ص 264.

2) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 - دار الخيل، بيروت، ص 3.

3) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 - دار الخيل، بيروت، ص 2/1.

4) الميداني، مجمع الأمثال، ص 8.

5) ابن المقفع، د-ت، مقدمة كليلة ودمنة.

6) الزمخشري، 1962، المستقصي، ط الهند، مقدمة الكتاب.

7) الجاحظ، 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 28.

8) ابن بوبكر شعبان - المثل جنساً أدبياً - *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة ص 290.

9) كما يذهب إلى ذلك شعبان بن بو بكر في دراسته المذكورة سابقاً - ص 291.

10) الميداني، مجمع الأمثال، ص 7.

11) ابن الأثير «فمدارها جميعاً على حكاية تخرج إلى مخلص، ابن الأثير المثل السائر ج 1 ص 24.

12) الميداني، مجمع الأمثال، ص 8.

13) مجمع الأمثال، ص 24.

14) الميداني، مجمع الأمثال، ص 25.

15) الميداني، مجمع الأمثال، ص 72.

16) الميداني، مجمع الأمثال، ص 388.

17) D. Mainguinea. 1994, l'énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris.

18) D. Mainguinea. 1994, l'énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris; p 149.

19) تتردد هذه العبارة كثيراً في مجمع الأمثال من خلالها يحدد الميداني المغزى من المثل ويشرح مقصده.

20) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.

21) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.

22) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 383.

23) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوبة ص 278.

24) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوبة ص 280.

25) الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 25.

26) انظر المثل 771 «لكل أرامها ولداً» ج 2 ص 268.

(1) فيه الشعر.

(2) القول المأثور.

(3) السرد (الحكاية).

(4) النادرة.

27) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون ج 1 ص 85.

28) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة ص 279.

29) Nomenmacher (Georges), Violence et interprération، ضمن – ندوة القراءة – منشورات كلية الآداب منوبة تونس ص 77.

30) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.

31) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.

32) إحالة على بيت المتنبي: «أتى الزمان أهله في شبيبته فسرهم وأتيناه على الهرم».

33) ابن المقفع، كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم.

35) ومثال ذلك حسب Austin: أكد، وأنكر، وأجاب، واعترض، ومثّل، وفسّر، ونقل أقوالاً.

36) F. Jacques.

36) أرسطو، الخطابة. تع. عبدالرحمن بدوي، المقالة، ص 117.

37) Voir: Perelman, traité de l'argumentation. Bruxelles 1970.

المراجع

المراجع العربية:

- ابن الأثير، المثل السائر.
- ابن المقفع، كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم.
- *ارسطو، الخطابة. تع. عبدالرحمن بدوي، المقالة.*
- ابن بو بكر شعبان، 1994، المثل جنساً أدبياً – ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة.
- ابن رمضان صالح، صناعة الكتابة عند الجاحظ، ضمن ندوة القراءة منشورات كلية الآداب بمنوبة.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون.
- الجاحظ 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت.
- خضر عادل، 1994، صناعة النادرة، ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة – ص 264.
- الزمخشري، 1962، المستقصي، ط الهند، مقدمة الكتاب.
- الموسوي، محسن جاسم، 1997، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- الميداني «مجمع الأمثال»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت.

المراجع باللغة الأجنبية:

F. Jacques.

1) Mainguineau. 1994, l'énonciation linguistique français Ed. Hachette - paris; p Nomenmacher (Georges), Violence et interprétation.

ضمن – ندوة القراءة، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس ص 77.

Perelman, traité de l'argumentation. Bruxelles 1970.

ملحق

النص 1

«كالكبش يحمل شفرة وزناداً».

«يضرب لمن يتعرض للهلاك».

وأصله أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرِّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمَّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقم اليشكري ما أراني إلا آخذ هذا الكبش فآكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار، ولكن تعدم النافع. فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «فإني أذبحه ثم آتي الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي فإن عفا عني فأهل ذلك هو وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم فذبحه وأكله ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرحته ونحن مجهدون فأكلته قال: «وفعلت؟ قال: «نعم» قال: «إذن أقتلك» قال: «مليك سيئ حكمه» فأرسلها مثلاً ثم أنشده قصيدة في تلك الخطة فخلى عنه فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً.

للميداني، مجمع الأمثال – الجزء الثاني ص ص – 24-25.

النص 2

استراح من لا عقل له

يقال: إن أول من قال ذلك عمرو بن العاص لابنه، قال: يا بني، وال عادل خير من مطر وابل، وأسد حطوم خير من وال مظلوم، ووال ظلوم خير من فتنة تدوم. يا بني عثرة الرجل عظم يجبر، وعثرة اللسان لا تبقي ولا تذر، وقد استراح من لا عقل له.

قال الرُّعي:

ألـف الهمـوم وسـاده وتجنـبت   كسـلان يصبـح في المنام ثقيلا

وقال بعض المتأخرين: مستراح من لا عقل له.

للميداني (مجمع الأمثال)

جامع البلاغة والكينونة

عباس أمير معارز

المبحث الأول: جامع البلاغة:

تُرى ما البلاغة؟ وهل نقدر أن نصل إلى أنموذجنا القرائي المعرفي، ثم الإبداع بعامة، من خلال المدخل البلاغي، وهل نقدر أن نتلمّس لهذا الأنموذج مسالكه ومن ثم مخرجاته النقدية الراجحة من خلال الأنموذج القرائي البلاغي.

بادئ بدء، علينا أن نتخلى تماماً عن تلك القناعات الأولى التي رسخت في أذهاننا وهي تمنع عنا إمكانات الكشف والاستكشاف المعرفي التي يحققها لنا الفكر الإبداعي العربي.. فالبلاغة كما نفهمها ليست تلك الممارسة الميكانيكية أو الآلية التي نختص بها تلاميذ المدارس وطلاب أقسام اللغة العربية في الجامعات والمعاهد، وإذ هي كذلك فإننا لا نكتفي بها بوصفها مظهراً منطفئاً نمنع أنفسنا مسبقاً بفعل من موجهات التلقي السابقة، عن استكشاف ظاهرتها، من حيث هي ليست إشكالاً أدبياً حسب، وليس مجالها وحقل أشتغالها مقتصراً على الحقل التعبيري اللغوي من حيث هو حقل إبداعي دون غيره.. إننا لا نكتفي بها كذلك وليس من حقنا تضييق دائرة اشتغالها، وإنما من واجبنا توسيع كفاءتها لتصير إشكالاً معرفياً كبيراً، وفكراً فلسفياً في خطوطه الكبرى.. وإذا كنا مصرين على اتباع النموذج الغربي والاستلاب الفكري والنفسي أمام مقولاته وبريقها، فإن البلاغة لدى الغربيين الآن، لم تعد تُتعاطى على إنها درس تعليمي غايته تعليم التلاميذ أو الطلاب في المراحل الدراسية الابتدائية

كيفية كتابة رسائل الغرام لحبيباتهم، وإنما هي فكر تأويلي كبير، «إنها لم تعد فناً يستهدف الإنتاج، بل نظرية للفهم»[1].

فالبلاغة إذاً من حيث هي فكر ومقولات رئيسة، ومصطلحات، لا تتعلق بشيء قدر تعلقها باللغة، ولا تتعلق الأخيرة بشيء قد تعلقها بالفكر، ولا يتعلق الأخير بكائن ما من الكائنات عدا تعلقه بالإنسان... فالبلاغة قضية إنسانية كبيرة، وقلق معرفي كبير، وهي بعد ذلك وهذا «درس في جدل النفس»[2]، ولكننا وللأسف الشديد نُصر على قراءتها بوصفها عناوين وسطوحاً، غافلين عن كل ما صدرنا به الحديث وغيره.

فإذا قرأنا البلاغة كذلك، وهي كذلك فهل نقدر أن نقترح أو نستنبت مدخلاتنا النظرية، أو مداخل لنظرياتنا، أو مدخلاً عربياً لنظرياتنا النقدية وهي تمارس الوعي بجدل النفس من خلال النص الإبداعي؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد من تحديد أركان النظرية الناجحة..

لا شك إن نجاح النظرية، أية نظرية، مرهون بقدرة تلك النظرية على الاستكشاف والاكتشاف، ومن ثم قدرتها على الوصول إلى ما يكمن وراء المظهر المعرفي بوساطة المظهر المعرفي نفسه، من حقائق لم تكن معروفه سابقاً أو - ولا يقل هذا أهمية عن ذاك، إنْ لم يكن يفوقه - فإن من سمات النظرية الناجحة توسيع كفاءة الحقائق السابقة التي استلها آخرون من ذلك السطح المعرفي عينه، من خلال الإضافة المعرفية التي تقدمها النظرية اللاحقة، أو من خلال تصويب مسارات طرق الإدراك والمستحصل من تلك الطرق بالنسبة إلى النظريات السابقة..

أما أهم ما يميز النظرية المعرفية الناجحة، فهو قدرتها على أن تدلل معيارية اختلافها أو تباينها مع ما هو راكد ومنطفئ، ثم قدرتها على أن تمنح الآخر قدرة على مد النظر بعيداً حيث تلك المساحة التي يمكن

بعد تمام الوصول إليها استكناه ما لم يُقل بعد... وأخيراً فالواجب في النظرية أن تكون مجتهده في الإلمام بحيثيات الاكتشاف ومتطلباته التي يأتي على رأسها، قدرة تلك النظرية على مد الجسور القرائية فيما بين العميق والمظهري، والكلي والجزئي، والبادي والكامن، ودائماً لابد من لم شتات الطرف الثاني من الأزواج المعرفية السابقة؛ المظهري، الجزئي، البادي، الكامن، إلى الطرف الأول، بحيث يؤدي ذلك الرد إلى إمكان وسم النظرية بأنها نظرية شاملة وكفوءة ومجتهدة ومتحركة لا ساكنة، ومتوقدة لا منطفئة، وعميقة لا سطحية.. وبموجب ذلك كله تصير النظرية نظرية، وتتجاوز كونها نظرة سطحية عابرة، متأثرة بالموضوع المدرك، التأثر الذي يمنعها من ممارسة أثرها الفاعل المدرك المؤثر.. فإذا كانت نظرية المعرفة، تعني مما تعني، «البحث في المشكلات الفلسفية الناشئة عن العلاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، أو بين العارف والمعروف.. وأحدث صورها تلك التي تبحث عن طبيعة الذات المدركة لمعرفة الأثر الذي تتركه هذه الذات في تصور الشيء الخارجي»[3] إذا كانت نظرية المعرفة كذلك، وإذا كان الإدراك الإنساني مجال عنيها واهتمامها، خَلُصنا إلى نظرية البلاغة، بوصفها نظرية في المعرفة من خلال المظهر اللغوي للفكر الإنساني.. فهي إذاً قراءة الحياة ومشكلاتها وموقف الإنسان من قضاياها من خلال اللغة..

وبموجب ذلك كله تصير محاولتنا في فهم البلاغة العربية محاولة في فهم الحياة الإنسانية وقضاياها من حيث خصوصيتها العربية أولاً، ثم من حيث بعدها الكوني المشترك ثانية. وهاهنا تصير البلاغة العربية نظرية، بعد تجاوز هفواتها التي هي سمة الفكر الإنساني، حتى حينما تكون العقول في مرتبتها العليا من الإشراق والاستشراف المعرفي... وحينما نكون قد امتلكنا مدخلنا أو لنقل عُدنا إلى امتلاك مدخلنا المعرفي، أو نقطة البداية التي؛ «نستطيع أن نقف فوقها في ثقة قائلين: نعم هنا نقطة بداية كانت كفيلة بذلك، لو لم ندر لها ظهورنا في قرون التراجع

الطويلة، ثم في عصر القطيعة الحداثية مع التراث»[4]. على أن عودتنا إلى هذه النقطة ليست عودة الزائر القافل إلى بيته بعد وجيز زمن، ليمارس ما كان قبل الزيارة، وكأن شيئاً لم يكن، وكأن الهدف من الزيارة هو حصراً «الاستعانة بشواهد من الماضي لتأكيد الحاضر»[5] أو كأن الهدف من الزيارة هو حصراً وضع اليد على ثراء ذلك الفكر البلاغي العربي، ثم العدول عنه أو التحول إلى المصطلح النقدي الغربي الباهرة خلبيّته غالباً، على الرغم من أن الإمكان المعرفي أمر وارد، يتعلق بالإفادة من الأرضية المعرفية لذلك الفكر العربي الأصيل ممثلاً بمصطلحاته وحدوده، بدلاً من نقل المصطلح الأجنبي بكل ماله، أو ما يتعلق ويحدد اشتغاله وسياقات اشتغاله وأرضية اشتغاله معرفياً[6].

أسلفنا، أن الأنموذج البلاغي، أنموذج معرفي، وأن النظرية البلاغية نظرية معرفية، وأن النموذج والنظرية مدخلان لقراءة الحياة ثم لقراءة الكون، لا قراءة المنجز الإبداعي حصراً، وما ذاك إلا لأن المطالب الوحيد بالإدراك أو التفكر ليس إلا الإنسان، وليس النموذج أو النظرية إلا المظهر اللغوي لذلك الفكر، حيث لا تفكير بلا لغة ولا لغة بلا تفكير..

ترى لماذا نتحيّز إلى الأنموذج البلاغي العربي تحديداً؟

لا شك أن اللغة العربية، لغة حية، ثبت أمر حيويتها من خلال «التزامها بالقاعدة الذهبية فيما يخص التوسط والتوازن اللغوي، فاللغة العربية تجمع بين كثير من خصائص اللغات الأخرى، على مستوى جميع فروعها اللغوية: كتابة وأصواتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً. وتتسم منظومة اللغة العربية بتوازن دقيق، وتآخ محسوب بين فروع اللغة المختلفة.

ومن منظور معالجة اللغات الإنسانية آلياً بواسطة الكمبيوتر، أثبتت العربية - أيضاً - جدراتها كلغة عالمية وبفضل توسطها اللغوي (...) يسهل تطويع النماذج البرمجية المصممة للغة العربية لتلبية مطالب اللغات الأخرى وعلى رأسها الإنجليزية، بقول آخر، فإن العربية لغوياً وحاسوبياً، يمكن النظر إليها - بلغة الرياضيات الحديثة - على أنها فئة عليا (...)

تتدرج في إطارها كثير من اللغات الأخرى، كحالة خاصة من هذه الفئة العليا[7]. وحيوية اللغة هذه تقضي بأن الأنموذج البلاغي «المستتب في صلبها والمنبثق من عنصريتها، هو أنموذج حيوي.. ويكفينا شاهداً على ذلك، وليس ثمة بعده شاهد، آخر الكتب السماوية، القرآن الكريم الذي ثبت إعجازه البياني بكل شعبه التكوينية المنبثقة من إبانته لـ «كل شيء» ومنها الشعب العلمية، الفيزيائية والكيميائية والإحيائية والرياضية..

ولا شك أيضاً أن الموضوع المدرك بالنسبة إلى الفكر البلاغي العربي، أولاً هو القرآن الكريم وإعجازه البلاغي أو البياني.

ومن هذا المنطلق نرى إلى حيوية الأنموذج العربي وشموليته. على أنه - أصلاً - وليد أو منبثق عن نص كوني أصل، هو النص القرآني، ثم إنه أصلاً نظرية في الإدراك الإنساني للحياة والكون من خلال المظهر اللغوي لذلك النص والذي هو مظهر لساني عربي. وكما ثبت خلود القرآن ودوام إعجازه وتجدد علومه، ثبت تجدد لسانه العربي، ومن ثم عربية بلاغته.. فالنظرية البلاغية العربية نظرية حيوية لها القدرة على الإحاطة والشمول، وتصلح أرضيتها المعرفية للكشف والاستكشاف معرفياً ومن ثم إبداعياً.. ولهذا فإن عدنا إلى النظرية البلاغية العربية قضية معرفية وضرورة إنسانية، لا ترفاً أو زيارة أو نكوصاً، أو عجزاً..

فإذا عرفنا أن النظريات الأدبية الغربية منبثقة من صلب النظريات اللغوية الغربية، أي من صلب اللغات التي هي غير العربية، وأن العربية هي الأرجح صوتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً، خلصنا إلى إن النظرية الأدبية العربية التي تنبثق من صلب اللغة العربية وفكرها، هي الأرجح مهما طال الزمن، ومهما تعددت النظريات، وأينما وكيفما اضطربت مضطرباتها.. ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً هو النظر إليها بوصفها الأصل المستعد للتفرع والتشعب والنمو على مر الفصول وفي خلال حركية الزمن.. فالنظرية البلاغية العربية في خطوطها الرئيسة صالحة لكل مكان وزمان، وإن لم نبالغ - ولسنا نبالغ - فإنها صالحة لكل المعارف ثم لكل الآداب..

والذي يترتب على هذا النظر هو تجاوز انغلاق المصطلح البلاغي على الكيفية التي مارس بواسطتها البلاغيون العرب القدامى وعيهم بالنصوص من خلاله. فلذلك الوعي سياقاته التكوينية – البلاغية التي تناسب المكان والزمان والكائن آنذاك.. ولكن ما يناسب مكاناً آخر وزماناً لاحقاً وكائناً جديداً، هو المصطلح من حيث هو بنية معرفية (خام) أو المصطلح من حيث هو إمكان، لا المصطلح من حيث هو ممارسة قبل كذا قرن من السنين.. وما ذاك إلا لأن ذلك المصطلح بخطوطه الرئيسة وليد الفكر الإنساني بخطوطه الرئيسة، ثم هو وقبل ذلك وليد الإمكانات المعرفية الكائنة في النص القرآني الكريم بوصفه مادة معرفية لا تنضب.. ومن هذا المنطلق نرى إلى المصطلح البلاغي العربي على أنه مادة معرفية قابلة للتجدد ومستعدة للعطاء دائماً، كما أن اللغة العربية كذلك. ولهذا وغيره مما فصّلنا القول فيه كتابنا «قرآنية التكوّن، ننحاز، أو نرجع لنبدأ من جديد، ونبدأ لنرجع ثانية.. والمبتدأ والمنتهى، هو، الأنموذج البلاغي العربي القابل الإحاطة لا بالمنجز الإبداعي حصراً، وإنما بالمنجز المعرفي بكليته، ومن بعد ومترتب عليه المنجز الإبداعي لا في الشعر حصراً، كما حصل مع بعض (الزائرين) الذي عادوا إلى المصطلح البلاغي العربي على استحياء ثم عدلوا عنه إلى المصطلح الغربي، وهم يطبقونه – وقليلاً ما يطبقون – على الشعر حصراً... وإنما المصطلح البلاغي العربي صالح ومستعد تماماً لاستلال العناصر الإبداعية ثم تعميم نماذجه المستلة، في الرواية والقصة والمسرحية، ولا يُستثنى المنجز البصري ممثلاً بالنص التشكيلي أو التلفازي أو السينمي..

ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً ونحن نجعل من المصطلح البلاغي العربي القديم موضوعاً لإدراكنا ومادة معرفية لنظريتنا في القراءة، هو أنْ ننظر إلى المصطلح البلاغي على أنه مظهر أو معبر لابد أن يخلص بنا بوصفه مدخلاً معرفياً إلى مخرجاته، فمخرجاته هي المطلوب الذي نسعى إلى الإمساك به من خلال مظهر المصطلح وحدوده الاصطلاحية، وإلا فإن

المصطلح حينما يصير هو المدخل والمخرج في آن معاً، يصير الوعي القرائي قاصراً، بسبب من مطالبته المصطلح بالكشف المعرفي، وكأن المصطلح هو الكاشف والمكشوف، أو كأنه هو المعرفة ووسيلتها، وكأننا بذلك التعامل مع المصطلح، نطالب الأذن بأن تكون هي السامع والمسموع، ونطالب العين بأن تكون الرائي والمرئي وما الأمر كذلك إطلاقاً.. وعدا ذلك فإن تلك المطالبة لا تراعي ما تتسم به اللغة ومن قبل الفكر، ومن ثم المصطلح من إمكانات التجدد والتكوّن المستمرين، وهذا ما لا دخل أو مداخلة للمصطلح بقصوره، وإنما يقع وزره وقصوره كله على المدرك الذي لا يتماشى مع سنة الكون القاضية بالحدوث المستمر، أي بالحداثة المستمرة، وهي تخضع لحركية الزمن ودفقه المستمر الذي يعاقب آثاره ويستلزم آثاراً أخرى وهو يتحرك من المستقبل إلى الماضي مروراً بالحاضر.. وما التمسك بالمصطلح من حيث هو ممارسة خاضعة لسياقاتها الكونية في حقبة من الزمن إلا تمسك بجهة المضي من المصطلح دونما قدرة على استشراف أو اكتشاف جهة المستقبل. فالمصطلح البلاغي العربي جهتان جهة مضي وجهة مستقبل وما بين الجهتين وفي ضوء تلازمهما لابد أن تستنبت وسائلنا في الإدراك والتعرف والاستكشاف. على أن استكشافنا خلال هذه الحقبة الزمنية التي نعيش، سيكون جهة مضي هو الآخر بالنسبة إلى اللاحقين في حقبة زمنية لاحقة.. ودائماً لابد للمدرك وهو يضع المصطلح قبالته، أن يؤمن بهذه الحقيقة.. وهاهنا تصير النظرية البلاغية العربية قادرة على الوصول والإيصال في وقت معاً.. فهي وصول إلى العمق الزماني والمكاني والإنساني للمصطلح ومن خلال المصطلح من حيث أن ذلك العمق جهة الماضي.. وهي إيصال لخلاصة العمق من حيث هو مكوّن أصيل وعميق وخفي إلى تخوم المستقبل المكاني والزماني من خلال الحاضر، وفيما بين الظاهرة البلاغية وممارستها من خلال المصطلح، وفيما بين الفكر واللغة من خلال الأشياء، وفيما بين المعنى أو المستوى أو المدلول من جهة واللفظ أو الشكل والدال من خلال الدلالة.

وبموجب ذلك جميعاً يتحقق للبلاغة بلاغتها، فتتجاوز ميكانيكيتها السطحية إلى حيث عمقها المكوِّن (بكسر الواو) لتلك الآلية الخارجية أو لذلك التمظهر السطحي. وبموجب ذلك تصير البلاغة نظرية فهم وتفهُّم، وفكر وتفكُّر، ومعرفه وتعرُّف، وكشف وتكشُّف، وقراءة وتقرُّؤ، وعلم وتعلُّم.. أما الوجه الثاني من الأزواج السابقة (التفهم، والتفكر، والتعرف، والتكشف، والتقروء، والتعلم) فكفيل به الظاهر البلاغي ممثلاً بالجسد المعرفي للمصطلح ثم بالآلية التي رسم حدودها البلاغيون القدامى. وأما الوجه الأول من الأزواج المعرفية البلاغية السابقة؛ (الفهم، الفكر، المعرفة، الكشف، القراءة، العلم)، فكفيلة بتحقيقه الظاهرة البلاغية من حيث هي وعي متميز ومتقدم بالنسبة إلى عصره والعصور اللاحقة..

وعلى هذا الأساس، نرى إلى البلاغة العربية ومصطلحها الأصيل على أنها المنبثقة من صلب الظاهرة الكونية الخالدة، القرآن الكريم، فليس ثمة روافد غير رافد القرآن وأرضيته العربية ولا مؤثرات كتأثيره. ومن ثم فإننا سننظر إليها على أنها الكافية المستكفية التي ليس بمريدها حاجة إلى غيرها، شرط أن يتسم مريدها بخلقها، وما خلقها إلا امتلاك القدرة على الوصول إلى الشيء، ثم الانتهاء بعد الوصول إلى المطلوب من وراء الوصول، ولهذا الانتهاء وذاك الوصول متطلبات من أهمها القدرة على رد الجزئي إلى الكلي والسطحي إلى العميق والكبير إلى الصغير، والكثير إلى القليل، والبادي إلى الخافي، والثابت الساكن إلى المتحرك. وكل ذلك من خلال إمكانات القراءة العميقة التي تستقرئ الشيء ومقابله - أي المصطلح - ومقابلهما النص الإبداعي، فإذا امتلك الاستقراء عمقه امتلك القارئ الوعي بقراءته، فإذا تحقق الوعي بقراءته تحققت بلاغة إقرائه حيث ينتظر الآخر بلاغة في الإقراء.. وليس كل من استقرأ وقرأ، أقرأ غيره، فقد يتميز البليغ بالقراءة ولا يتميز بالإقراء..

والذي يتطلبه المصطلح البلاغي العربي بعد ذلك هو مقاربته، أي الانجماع به والتجمع بجمعه، فلا وجهاً واحداً للمصطلح البلاغي، وإنما

وجوه عدة، ولا زاوية قراءة بل زوايا ولا أفقاً للاستقراء بل آفاق.. وهكذا يجب التعامل مع الشيء الذي هو قبالة المدرك، ومن ثم هكذا يجب التعامل مع النص الإبداعي الذي هو صنوه المجسد بإزاء طبيعة طبيعة المصطلح التي هي طبيعة مجردة صالحة للتطبيق على هذا النص أو ذاك..

فالمصطلحات البلاغية بجماعها، هي مظاهر متنوعة متطابقة تطابق الضوء الشمسي من حيث مبثقه ثم من حيث طبيعته اللونية البيضاء إبتداءً وأصلاً، والسباعية منتهى وخلوصاً وتمظهراً.. وكذلك هي المصطلحات البلاغية العربية، وكذلك هي الفنون البلاغية العربية الثلاثية: (البيان والمعاني والبديع)، فالوجه البياني للبلاغة العربية هو ذاته وجه المعاني وهو ذاته وجه البديع. والنظرية من حيث الأصل الشمسي ومن حيث المنبثق القرآني واحدة.. فإذا فَرّقنا الفنون الثلاثة في مصطلحاتها حصلنا على كثرة كثيرة من المصطلحات البيانية والأخرى المتعلقة بعلم المعاني، والأخيرة التي هي خاصة علم البديع.. وما جاز على الفرق الثلاثي الأول يجوز على الفرّق الأخير، فرق الكثرة، أي أن ما جاز على فرق الفنون من البلاغة – النظرية، يجوز على فرق المصطلحات من النظرية عينها..

وبموجب ذلك نرى التوقف عند المصطلح بعينه والانغلاق عليه، دليلاً على القصور القرائي للمدرك، وما لتجاوز هذا القصور من وسيلة إلا التخلّق بخلق البلاغة والتوسم بوسمها، وما التوسم بوسمها إلا من خلال رد الجزئي إلى الكلي، بغية الوعي بالنظرية. والذي ينطبق على إدراك النظرية ومصطلحاتها ينطبق على إدراك العمل الأدبي ومكوناته، ومن قبل فإنه ينطبق على الأجناس الأدبية جميعاً، بوصفها فرّق الجنس الأول إبداعياً، جنس الشعر.. فالشعر هو النظرية الإبداعية المقابلة لنظرية البلاغة، ومن حيث الصفة البشرية للبلاغة، أي من حيث الدرجة الأدنى من البلوغ بالنسبة إلى درجة الإعجاز التي هي درجة القرآن

الكريم.. على أن هذا الأمر لا ينطبق على الإبداع العربي حصراً، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإبداع الإنساني بعامة..

فالرواية ومن قبلها القصة والحكاية والمقامة عربياً، ومن بعدهن المسرحية ومتداخل معهن الفنون الأخرى.. هي جميعاً فرق الأصل الإبداعي الجامع، الذي نحن زعيمون بأنه القص. فالقص أصل افترق شعباً ولابد من رد الشعب إلى الأصل، ثم لابد من تلمس شعرية الأجناس الإبداعية، كما لابد من تلمس بلاغة المصطلحات بياناً أو معاني أو بديعاً.. وعلى قدر إخلاص الأجناس الأخرى للجنس الأصل، ثم على قدر تكوّن الأجناس الأخرى وتمظهرها بذلك القص وتمظهره الموغل في القدم مكاناً وزماناً ونصانية ممثلاً بأول ذاكرة بشرية (ذاكرة آدم عليه السلام)، قصت قصتها بعد النزول، ثم ذاكرة القتل (هابيل وقابيل)... ومن بعد فعلى قدر امتلاك الأجناس لخصوصيتها وفرديتها في التمظهر، ثم على قدر تمكنها من الإحالة على بعضها البعض من جهة، ومن ثم قدرتها على الإحالة جميعاً على وإلى أصلها الكامن فيها.. على قدر كل ذلك وباختلاف لابد منه، نحكم لها أو عليها ببلاغة التكوّن أو عدمها، أي نحكم لها أو عليها بامتلاكها شعرية القص - قص الشعرية أو عدمها.. وما هذا المخرج القرائي إلا ذاك المدخل القرائي، الذي رأينا فيه إلى المصطلحات البلاغية وإخلاصها في التكوّن والتمظهر وامتلاك الخصوصية والبلاغة في الإحالة بالنسبة إلى النظرية الأصل، نظرية البلاغة العربية..

فإذا فرغنا من ذلك كله، ثم توجهنا بالنظر إلى النص البلاغي الأصل الذي انبثقت منه البلاغة العربية، وجدنا النص الكريم، النص القرآني... وبتمام الوجد، نرجع فنضيف بالإضافة تمام بلاغة، فنقول، إن المعيار الكوني لمعرفية النص الإبداعي ثم لمعرفية جماليته، هو مدى قربه أو بعده من النص الكريم بوصفه قيمة بلاغية معرفية أو بوصفه قيمة بلاغية جمالية، وما بين القيمتين تداخل واستتبات فلا مباينة أو مفارقة ولا تباعد أو اختلاف، بل أصالة وترتّب..

المبحث الثاني: بلاغة الكينونة:

لقد خلصنا في المبحث السابق إلى أن بلاغة البلاغة تقضي بتجاوز محاولات التفكير الجزئي، تلك المحاولات القاضية بتحصين المصطلح البلاغي وتدعيمه بالثبوت والانغلاق والمحدودية، ثم النظر إليه على أنه مفروغ منه مظهراً وظاهرة، إمكاناً وتحققاً، نظرية وتطبيقاً.. فالمصطلح البلاغي كما سبق وبان لنا وجه من وجوه ممارسة القراءة العميقة للظاهرة الإنسانية في كل مكان وزمان. فإذا ما استنفد الإنسان وجهاً من تلك الوجوه في حقبة زمنية بعينها من خلال الممارسة التطبيقية للمصطلح، فلا يعني ذلك الاستفاد أن المصطلح فُرِغ من محتواه الفرعي وأن قدرته على أن يكون موئلاً لقراءات جديدة قد استنفدت. فالمصطلح البلاغي قراءة متعالية على المكان والزمان، وبالمحصلة فإن الاستقراء به، ومن ثم الإقراء به (استقراء الآخر، استكشافه، وإقراؤه، أو تمكينه من الكشف)، أمران متلازمان ووجهان متواجهان لبلاغة بلاغته.. فهو إذاً في حركية دائمة من حيث هو ممارسة قراءة، وفي ثبوت من حيث هو معبر وجسر واصل بين المقروء والقارئ، فلا عيب في ثبوت الجسر هاهنا، ولكن العيب حقاً، هو أن يكون ذلك الجسر غير قابل لعبور أحد من عليه إطلاقاً، أو أن يكون خاصة أحد بعينه من المارة لا المارة جميعاً وبغض النظر عن زمانيتهم أو مكانيتهم أو انحداريتهم طالما أنهم يمتلكون الاستعداد التكويني للعبور، جسداً وما وراء الجسد..

فالمصطلح البلاغي - الذي ننظر إليه بوصفه معادلاً فنياً للجنس الإبداعي بالنسبة إلى الأجناس الأخرى، ثم بوصفه معادلاً فنياً لكل مكوّن أو عنصر إبداعي أو مقوّم فني أو جمالي من مقومات جنس بعينه - هو كينونة دائمة مكاناً وزماناً وكائناً..

جاء في المعجم العربي؛

الكون: الحدث، وقد كان كوناً وكينونة.

والتكوّن: التحرك.

وكوّنه فتكوّن: أحدثه فحدَث.

وكان يكون كوناً أي وُجِد واستقر.

وكان إذا جعلته عبارة عما مضى من الزمان احتاج إلى خبر لأنه دل على الزمان فقط.. وإذا جعلته عبارة عن حدوث الشيء ووقوعه استغنى عن الخبر لأنه دل على معنى وزمان.

وكان تكوّن بمعنى مضي وتقضّى، وهي التامّة. وتأتي بمعنى اتصال الزمان من غير انقطاع، وهي الناقصة(8).

وبعد إجراء القراءة، ومن قبل التوسم بوسم البلاغة، وفي ضوء شيئية المصطلح البلاغي، نرى إلى ذلك المصطلح على أنه حدوث مستمر في المكان والزمان، ثم نرى إليه بوصفه مستقراً مرة وقلقاً متحركاً غير مستقر مرة أخرى. ثم نرى إليه بوصفه ما مضى وانقضى مرة ومتصلاً جارياً من غير انقطاع مرة أخرى، ثم نرى إليه بوصفه مظهراً للزمان وللحدث وللمكان وللكائن جميعاً، آخر ما نرى. وما ذاك إلا لارتباط فعل الحدوث بمُحدِث (بكسر الدال)، أي بقائم بالحدوث، ثم لارتباطه بالشيء الذي وقع عليه فعل الأحداث، ثم لارتباطه بأن الإحداث في الشيء لابد أن يتم في مكان وزمان بعينهما..

فإذا أعدنا إجراء القراءة ثانية، خلصنا إلى أن الحدوث هو نقطة الارتباط الكامنة والكائنة فيما بين المكوِّن والمتكوِّن، فالمكوِّن أصل عميق خافٍ ماضٍ غير مرئي، بينما المتكوِّن مترتب على الأول ثم هو ظاهر حاضر مرئي.. وهاهنا طرفان للكينونة، طرف المكوِّن وطرف المتكوِّن، ولابد للمتكون المترتب على فعل التكوين أن يكون دالاً على أصالة المكوِّن، ثم على قدرته على التكوين.. بل إننا لا نقدر إطلاقاً أن نتلمس حسياً ذلك المكوِّن، إلا من خلال فعله الذي هو فعل الإحداث في الشيء.. فالبادي لنا هو الشيء وقد أُحدِث فيه، فإن لم يبد لنا من خلال الشيء: (المصطلح -

العمل)، أن فعلاً قد فعل، فلا حدوث إذاً، والشيء كما هو عليه أصلاً، فلا فردية ولا خصوصية ولا أسلوبية، ولا بلاغية ولا إبداع ولا معرفة ولا قراءة.. حصلت..

فإذا كان الفاعل، أي فاعل الحدث، واحداً، ولابد أن يكون كذلك من حيث هو باحث بلاغي، أو من حيث هو شاعر، أو من حيث هو روائي، أو من حيث هو تشكيلي.. جاء فعله من حيث جهة العمق الخفي فيه واحداً مهما تعددت الطرائق واختلفت الحدوثات وتنوعت الأشياء التي يقع فيها وعليها فعل الحدوث. فمجموع قصائد الشاعر قصيدة طويلة كتبها في المرة الأولى للكتابة في ديوانه الأول حسب السبق التاريخي للكتابة ومازالت كذلك حتى آخر قصيدة كتب، ولم تكتمل بعد، حتى يلقي الشاعر قلمه.. وكذلك مجموع قصص القاص وروايات الروائي ومسرحيات المسرحي ولوحات التشكيلي.. إلخ.

وما ينطبق على مجموع القصائد أو مجموع الروايات كل على حدة، ينطبق على مجموع الأعمال الإبداعية لمبدع واحد، فقد يكون المبدع شاعراً وروائياً ومسرحياً وتشكيلياً في آن معاً.. وما ينطبق على المبدعين ينطبق على الأنواع الإبداعية قاطبة، وهي تتكون من صلب ذلك النوع الإبداعي، الأصل والمكوِّن (بكسر الواو)، الا وهو القص.. وما ينطبق على الجميع، هو المَخْرَج الذي استلزمه المُدخل البلاغي الذي رأينا مصطلحاته ثم إلى فنونه الثلاثة على أنها وأن تعددت طرائقها واختلفت حدوثاتها وتنوعات نصوصها أو تفريعات الفن الواحد مما يقع عليه حدوث محدثيها، على أنها مصطلح واحد، هو مصطلح البلاغة، اختار أن يكون الطرف الأول والخفي الذي به تكونت المظاهر وتعددت المتكونات... تشبيها، أو كناية، أو قصراً أو إيجازاً، أو طباقاً...

فإذا ما أجرينا القراءة ثالثة، تبين لنا أن المقومات البلاغية التي تنهض بالرواية هي ذاتها التي تنهض بالقصة، ومن بعد بالمسرحية، وعلى الطرف الآخر بالرسم والموسيقى والفيلم.. إلخ، مع فارق الطبيعة النوعية،

أو مع فارق التمظهر التكويني لهذا الجنس أو ذاك، والذي يقابل اختلاف الشيء عن الشيء من جهة واتحادهما من جهة أخرى، بالنسبة إلى الحدوث الواحد من حيث هو فعل فاعل مجرد من التلون أو التطايف اللوني بعيداً عن العمل الإبداعي ومصطلحه البلاغي.. فإذا قارنا هذا بذاك خلصنا إلى أن المقومات البلاغية التي تنهض بالنوع الشعري بوصفه الوجه التالي للقص، هي ذاتها المقومات التي تنهض بالأجناس الأخرى مع فارق التطايف اللوني بالنسبة إلى اللون واللون، ثم بالنسبة إلى الألوان جميعاً واللون الاصل - الأبيض - وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العلاقة بين التشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الكناية من حيث إن تلك التمظهرات تمظهرات الأصل الجامع (البيان)، ثم من حيث العلاقة الكائنة بين تلك التمظهرات حينما تكون خلاصة علم المعاني، كأن تكون التقديم والتأخير، أو الحذف والإضمار أو الإيجاز أو الإطناب أو المساواة.. وكذلك هو الحال حينما تكون التمظهرات ممثلة بالجناس أو الطباق والمقابلة، أو التورية أو رد العجز على الصدر.. وغيرها من فنون البديع.. فإذا ما اكتفينا بالأصل الجامع لكل من تلك الفنون خلصنا إلى علاقة مماثلة كائنة بين البيان والمعاني والبديع.. فإذا عرضنا ذلك على الرواية وجدنا المكان بوصفه عنصراً روائياً تمظهراً للزمان ووجدنا الزمان تمظهراً للحدث ووجدنا الحدث تمظهراً للشخصية، ووجدنا اللغة الروائية تمظهراً للمكان والزمان والحدث والشخصية.. فإذا عرضنا ذلك على المسرحية أو على اللوحة أو الموسيقى وجدنا الأمر لا يختلف، ووجدنا البلاغة هي البلاغة.. فإذا ما اكتفينا بأن نظرنا إلى علاقة الشكل بالمعنى في ضوء تلك المواجهة أو المطابقة التكوينية للبلاغة، شعراً وقصة ومسرحية ورواية وتشكيلاً.. إلخ، وجدنا أن علاقة الجمالي بالمعروفي، ومن ثم الشكلي بالمنوي، هي العلاقة ذاتها التي تحكم الخارج بالداخل والسطح بالعمق والمترتب بالأصل، والمتكوّن بالمكوِّن، والحادث بالمحدِث والظاهر بالمظهر.. وما الطرف الثاني من الأزواج السابقة إلا منبثق من صلب الطرف الأول. وهذا ما يجعلنا نقرأ الشكل الفني ونسيجه البلاغي في ضوء قدرته على الإحالة إلى

المكوّن، فإن قصُر في الإحالة فلا نعتد به، وما عدم الاعتداد به إلا لأن المحدث (الأديب أو الفنان) لم يعتد بالمنطق البلاغي الذي يحكم صيرورة منجزه الإبداعي، أو لنقل أنه غير قادر على تبيّنه، ومن ثم فهو غير قادر على تجسيده فنياً من خلال المظهر الحسي للعمل.. بل إن عدم قدرة المظهر على التكوّن تعني أن لا مكوّن ولا محدث أصلاً خلف المظهر، وإنما هو أي المظهر لعب شكلي نافل.. أو أنه أي المظهر دليل على أن صاحبه قادر على القراءة ولكنه غير قادر على الإقراء، أي أنه قادر على البلوغ ولكنه غير قادر على الإبلاغ، أي أنه قادر على الوصول ولكنه غير قادر على الإيصال.. وهاهنا تصير محاولات التزيين الخارجي الذي صار الغربيون يهتمون بها ويعنون بمعياريتها محاولات بائسة حينما تستنبت في تربة غير تربة الكشوفات الجغرافية وما تبعها من تقدم علمي وتكنولوجي بحكم الخضوع لمكوناتهم المعرفية والجمالية، ومن قبل بحكم تابعيتهم لمكوناتهم الاجتماعية والاقتصادية التي هي الأخرى متأثرة بطغيان مكونات متأصلة، ألا وهي مكونات الأنموذج العلمي، وتحديداً الأنموذج الفيزيائي الذي عمّمه الغربيون فقرأوا بموجبه الأنموذج اللساني خاصة والإنساني عامة فقصّروا. وشاع عن ذلك التقصير سيادة الرؤية البصرية في قراءة الأشياء والكون ومن ثم الإبداع الإنساني. وما الرؤية البصرية بحسب الأنموذج البلاغي إلا رؤية مترتبة على الأصالة التي للرؤية السمعية، فشيوع الثانية دونما ارتكاز على الأولى، شيوع المتكوّن المجاني الحسي السطحي المظهري الذي حينما لم يجمعه جامع العمق السمعي ورؤيته الصوتية، صار عاجزاً عن الإمساك بذاته ومن صار عاجزاً عن امتلاك قدرته على الإقراء والإبلاغ والإيصال ومن بعد، صار عاجزاً عن الفعل، أي عاجزاً عن امتلاك القدرة على التأثير الوجداني، والبناء على أساس من ذلك التأثير الذي لا يوفره إلا الأصيل السمعي الذي يطالب الأنموذج البلاغي بالوعي بأصالته وبلاغة أصالته..

الهوامش

1) أوليفي ريبول، طبيعة البلاغة ووظيفتها (بحث مستقل) ترجمة الغروس المبارك، مجلة نوافذ - دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي - النادي الأدبي للثقافة بجدة، العدد السادس عشر، 1422هـ - 2001م: ص 77.

2) د. مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، (255)، الكويت: ص 240.

3) الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979م، ج 2/ ص 478.

4) د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المقعرة - نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة (272)، الكويت 2001، ص 489-490.

5) نفسه: ص 489-490.

6) انظر: نفسه: ص 486-487.

7) د. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات - رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة (265)، الكويت أيار 2001: ص 238.

8) انظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر - دار بيروت، 1956، مادة كون.

❀❀❀

معركة المنبر الحر

محمد سيد بركة

شهدت ساحة الأدب العربي في مطلع القرن العشرين الميلادي نهضة أدبية كبيرة، وكانت المعارك الأدبية جزءاً أصيلاً من هذه النهضة.

وكان فرسان هذه المعارك الأدبية الحديثة في العالم العربي طه حسين والعقاد والرافعي وعبدالرحمن شكري وخليل مطران وأحمد زكي أبو شادي، وحشود من تلاميذ هؤلاء العمالقة ومؤيديهم، كل يناضل ويكافح خصومه ويدافع عن آرائه، مما أثرى الحياة الأدبية في ذلك الوقت.

يقول طه حسين:

«والحق أن هذه الخصومة قد فتحت للمعاصرين من الأدباء المصريين أبواباً جديدة في الفن، وآفاقاً جديدة في النقد وعلمتهم أن الشعر لا ينبغي أن يكون تقليداً للقدماء، ومحاكاة لهم في رصانة اللفظ، وجزالة الأسلوب وروعة النظم، مهما تكن مكانة هؤلاء الأدباء، ومهما يعظم حظهم من التفوق والنبوغ.

فالأدب جذوة يذكيها الوقود وتوشك أن تخمد إذا لم تجد هذا الوقود. فلتذك جذوة الأدب إذاً وليسطع لهبها، ولا بأس بأن نكون نحن الأدباء وقوداً لهذه النار»[1].

مولد ناقد:

عرفت الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي في نهاية

العشرينات من القرن الميلادي السابق سيد قطب الشاعر والناقد منذ أن كان طالباً يوالي نشر إنتاجه على صفحات المجلات التي كانت منتشرة في ذلك الحين، مثل مجلة البلاغ الأسبوعي والأسبوع والرسالة والمقتطف والثقافة والأهرام والفكر الجديد.

وقد صدر له أول كتاب نقدي بعنوان: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر عام 1933، وكان في أصله محاضرة ألقاها سيد قطب في مدرج كلية دار العلوم قبل أن يتخرج فيها بعام واحد، وقدم للكتاب الدكتور مهدي علام أستاذ سيد قطب في دار العلوم بقوله:

«لقد كان من بواعث اغتباطي، أن أشرفت على إلقاء هذه المحاضرة بمدرج دار العلوم مهد العلم والأدب، الذي قال فيه المرحوم الإمام الأستاذ الشيخ محمد عبده:

إن باحثاً مدققاً، لو أراد أن يعرف أين تموت اللغة العربية وأين تحيا، لوجدها تموت في كل مكان، وتحيا في دار العلوم.

ولئن كنت قدمت المحاضر سيد قطب بأنه طالب، يسرني أن يكون أحد تلاميذي، فإنني أقول اليوم، وقد سمعت محاضرته، إنه لو لم يكن لي تلميذاً سواه، لكفاني ذلك سروراً وقناعة واطمئناناً إلى أنني سأحمل أمانة العلم والأدب من لا أشك في حسن قيامه عليها.

وسيد قطب باحث ناشئ، تعجبني منه عصبيته البصيرة، وإشادته الشعراء الناشئين من أمثاله. هو جد موفق في اختياره لهم وليس أقل توفقاً في اختياره من شعر نفسه، وإن ستر تواضعه وراء ستار شاعر ناشئ.

وقصارى القراء، أن أقول لهم:

«إنني أعد سيد قطب مفخرة من مفاخر دار العلوم، وإذا قلت دار العلوم فقد عنيت دار الحكمة والأدب»[2].

وفور تخرجه في دار العلوم توالت مقالاته النقدية مما أثار

الكثير من الردود عليه. فالمعارك الأدبية أمر طبيعي في حياة الناقد الأدبي، بل هي شيء محبب إلى سيد قطب حيث يقول:

«وربما كنت أول مغتبط - من المغتبطين - بهذه المعارك جميعاً، مهما كان فيها من خصومات، ومهما كان فيها من ضجيج ذلك أن خصومة الحياة خير عندي من سلام الموت، وأن ضجة العاصفة أفضل من صمت الركود»(3).

ويرى أيضاً أن المعارك الأدبية تنشط حركة الأدب والنقد في الأوساط الأدبية وإزالة حالة الركود التي أصابت تلك الحركة، يقول: «أقول ربما كنت أول مغتبط - من المغتبطين - بهذه المعارك الجديدة جميعاً ذلك أنها خروج من هذا الركود البغيض، وذلك أنها دليل حياة مقبلة وعنوان خلاص من حالة ماضية، لا في الجو الأدبي فقط، بل ربما كان ذلك في أجواء أخرى»(4).

معركة المنبر الحر:

من هذا المنطلق خاض سيد قطب معارك أدبية ونقدية عديدة اشترك فيها أدباء كبار وأتباع لهم، وأثار الكثير من القضايا الأدبية التي أثرت الحياة الأدبية.

وكانت معركة المنبر الحر عام 1934 من أشهر معارك سيد قطب الأدبية والمنبر الحر هو عنوان الباب الذي خصصته مجلة الأسبوع للنقد سنة 1934 وكانت بداية معاركه النقدية حيث بدأ سيد قطب هذا الباب بست مقالات تحت عنوان: «معركة النقد الأدبي ودوافعها الأصيلة».

وكانت غاية سيد قطب في هذه المعركة أن يبين الأسباب الخفية والدوافع الأصيلة التي حركت المعارك النقدية آنذاك.

«ولعل من الخير ألا نغالط أنفسنا في الحق لأنه مر، ولا نشيح

بوجوهنا عن الواقع لأنه مؤلم. ولعل من الخير إذاً أن نقول: إن كثيراً من بواعث المعركة لم يكن كريماً. وأن كثيراً من أسلحتها لم يكن شريفاً.. وإنه لخير لنا أن نقول هذه الكلمة الآن قبل أن يقولها التاريخ، وقبل أن تأتي أجيال من بعدنا تنظر إلينا نظرة التقزز والاشمئزاز، وترى في بعضنا خبثاً وفي البعض الآخر غفلة. لا تفطن لدخائل النفوس»[5].

ولقد أحدثت مقالاته تلك الكثير من ردود الفعل وتحدث فيها عن المعارك التالية:

معركة المازني مع علي محمود طه (المهندس)، ومعركة طه حسين مع كل من إبراهيم ناجي وإبراهيم المصري، ومعركة العقاد مع إبراهيم ناجي، ومعركة إبراهيم المصري، وإبراهيم ناجي، ومعركة الزيات مع طه حسين، ومعركة محمود أبو الوفا مع جماعة أبولو.

وسنلقي الضوء على آراء سيد قطب في هذه المعارك النقدية وردود الفعل عليها، ليتعرف شبابنا على بواكير نهضتهم الأدبية.

المعركة الأولى بين المازني وعلي محمود طه:

يرى سيد قطب أن دوافع هذه المعركة الأدبية هو التنافس الشديد بين العقاد وطه حسين «فالحقيقة الأولى التي كان يجب أن يعرفها المهندس أن المازني لم يقصده هو أولاً بالذات حين قال عنه: إنه ميئوس منه، وأن في أسلوبه غموضاً، وحين كتب كل هذا النقد الصارم الدقيق، وإنما المقصود هو العقاد وطه حسين فليعلم الناس أنها منافسة في الآراء أشبه ما تكون بمنافسات السياسة»[6].

فلما ضاق علي محمود طه بنقد المازني ذكره بسوء في مجالسه الخاصة مما جعل المازني يقسو عليه في المقالة الثانية من نقده لديوانه «الملاح التائه».

«ثم كان أن غضب المهندس، وقال في مجالسه الخاصة كلاماً فأحفظ ذلك المازني عليه، وكانت الدقة والقسوة، كما كان كثيراً من المغالطات وإن جاءت حقائق معقولة في هذا النقد الدقيق»[7].

ثم يبين سيد قطب موقفين من مواقف المنافسة بين العقاد والمازني وهما:

الموقف الأول ما كتبه أحد الأدباء في صحيفة الأهرام عن كتاب أنطوان الجميل عن أمير الشعراء أحمد شوقي، فلمح عن ديوان العقاد وحي الأربعين، وذكر أنه قرأه فلم يجد فيه موسيقى الشعر ولا نداه، فرد المازني عليه متجاهلاً ما كتبه عن العقاد فقال:

«إن صديقي خلدون، قال كيت وكيت عن ديوان جديد ولكن لم أقرأه، وسأقول فيه رأيي بعد قراءته، ولكن مضى الزمن وتتابعت الأيام ولم يقل المازني شيئاً، وترك الغمزة تمر وهو يكاد يقرها على صفحات أكبر صحيفة في الشرق العربي»[8].

أما الموقف الثاني فكان بمناسبة صدور كتاب يحاول أن يثبت فيه صاحبه أن العقاد والمازني سرقا من شعره، فكتب المازني في اليوم التالي لظهور الكتاب مقالاً ضخماً في البلاغ، قال فيه:

«إن ضميره استيقظ وأنبّه على ما صنع بشكري. ومضى يثبت كل ما جاء بالكتاب، ثم في النهاية يقول: إن مؤلفه سخيف وأن به شتائم قذرة»[9].

وهذا الاعتراف من المازني من باب عليَّ وعلى أعدائي كما يقول سيد قطب، وجاء مقاله مملوءاً بالغمز واللمز على العقاد، والعقاد لم يكن غافلاً عن ذلك، بينما أمسك سيد قطب عن بيان أسباب المنافسة بين المازني وطه حسين «أما بين المازني وطه حسين فلا أريد الحديث، ولكنه تاريخ طويل في السياسة وفي غير السياسة، وهي أشياء لا تتصل بالأدب، فليس لي بها دخل في مثل هذا المقال»[10].

ومن ثم يخلص سيد قطب إلى أن المعركة ليس المقصود بها علي محمود طه (المهندس) وإنما المقصود بها العقاد وطه حسين.

المعركة الثانية بين طه وناجي، وبين طه وإبراهيم المصري:

هذه المعركة في طرفها الأول أي بين طه حسين وإبراهيم ناجي جاءت «رضية هادئة أشبه بعتاب الحبيبين منها بخصام المتلاحمين» ثم يرى سيد قطب أن الدكتور طه حسين في نقده لناجي اتجه إلى الجزئيات أكثر مما اتجه إلى الكليات وأنه اشتد في بعض المواضع، شدة لا تتناسب مع الصورة الرقيقة التي رسمها لناجي في أول مقالة. بينما تعجب سيد قطب من تلقي ناجي لنقد طه حسين، حيث «تلقى هذه الشدة باضطراب وجزع يتفقان مع طبيعته، ولكنهما لا يليقان بأديب وأن كلمته التي كتبها رداً على طه فيها دموع وفيها شهيق وزفير لا يليقان بالرجال»[11].

أما المعركة في طرفها الثاني فكان إبراهيم المصري، ويرى سيد قطب أن سبب هذه المعركة هو خبث الدكتور طه حسين، وهذا ما جعله يكتب عن شهرزاد لتوفيق الحكيم ونحو النور لإبراهيم المصري في مقال واحد مع اختلاف بينهما:

«فأنا لا أشك لحظة في أن طه خبيث - على ما به من طيبة - ولهذا لا أستطيع أن أبرئه في أن يحشر هذين الرجلين في مقابل، ويضع شهرزاد ويضع بجانبها نحو النور مع اختلاف الرجلين واختلاف الموضوعين»[12].

وقد رد إبراهيم المصري، بأنه سيجعل طه حسين يدفع ثمن كلامه هذا غالياً ولكنه كان كلاماً فلم يحدث أن يفعل إبراهيم المصري شيئاً ..

في النهاية يؤكد سيد قطب أن «العقاد وطه حسين لا يحاربان بمثل هذه الأسلحة من القش، ولا يضيرهما مثل هذه الكلمات التي لا تقدم ولا تؤخر في الموضوع.

وإذا كان لابد من حرب فلتختر أسلحة أمضى من هذه، وليكن البحث في إنتاجها الأدبي بحثاً دقيقاً، ثم ليكن إنتاج من جانب أدباء الشباب يكافئ إنتاج الشيوخ»[13].

المعركة الثالثة بين العقاد وناجي:

ذكر سيد قطب أن المعركة بين العقاد وناجي ليست معركة، حيث إن «القوى فيها ليست متكافئة وليست متقاربة، والأسلحة من جانب العقاد مدافع ودبابات وطائرات وغواصات وسموم، في حين أنها من جانب ناجي قش وخشب وعصى»[14].

ويقرر أن النقد الأدبي الخالص لوجه الله، لم يكن دافع العقاد إلى جملته القوية ضد ناجي «ذلك أن جماعة أبولو تزج بناجي ليواجه العقاد وتلقبه لهذا بالشاعر العبقري المبدع، وتتحدث عنه وتشير إليه في كل مناسبة وبغير مناسبة!!! وما كان يجوز للعقاد أن يلتفت لهذا ولكنه مع الأسف التفت إليه، وكان هذا رائده في موقفه مع ناجي أكثر مما كان رائده وجه النقد، وحمل ناجي وحده التبعة وهو لا ينهض بحملها فكان العقاد ظلوماً»[15].

ويرى سيد قطب أن معركة العقاد مع ناجي كان دافعها شخصي إلى حد كبير رغم صدق ما كتبه العقاد عن ناجي.

«ومهما يكن الصدق فيما كتبه العقاد عن ناجي، فإن الدافع فيه كثير من الشخصية والعقاد نفسه يذكر أنه كان مستعداً للتسامح مع غير الدكتور ناجي وهذا وحده يكفي»[16].

المعركة الرابعة بين إبراهيم المصري وناجي:

ذكر سيد قطب أن المصلحة هي التي حكمت العلاقة بينهما، فقد كان المصري ساخطاً على شعراء الشباب ويمثلهم ناجي، ولكنه رضي عنهم بعد أن مدحه ناجي ورفعه إلى السماء في محاضرته التي ألقاها في رابطة الأدب الحديث عن كتاب المصري «نحو النور»، ثم عاد للسخط عليهم وعلى ناجي عندما هدده صالح جودت ثم اجتمع المصري مع ناجي عندما جمعهما معاً الدكتور طه حسين «إذ الواجب أن يتحد الشابان ليواجها طه حسين وهو من الشيوخ»[17].

المعركة الخامسة بين الزيات وطه حسين:

ذهب سيد قطب إلى أن السياسة هي السبب فيها «فهي التي جمعت بينهما من قبل فتقارضا ثناءً عطراً. وهي التي فرقت بينهما من بعد، فراح كل منهما ينقد صاحبه، ويأخذ على أسلوبه عيوباً تعتبر خصائص قديمة لأسلوبيهما وليست مستحدثة تحتاج إلى النقد»[18].

المعركة السادسة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو:

يقول سيد قطب عن هذه المعركة «لئن كانت هذه المعركة صغيرة في جوها ودائرتها فإن العناصر الخلقية فيها ليست صغيرة.

ثم أخذ سيد قطب يبين تاريخ العلاقة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو، فذكر أن العلاقة بينهما كانت طيبة «بسبب ما قدمته جماعة أبولو لأبي الوفا من خدمات كانت سبباً في بعثه بعد خمود وفي وجوده بعد عدم، منها ما أحدثوه من ضجة كبيرة حول ديوانه الأول «أنفاس محترقة» في الحفل الذي أقاموه تكريماً له، ومنها أن أبا شادي أرسل أبا الوفا إلى باريس لتعمل له رجل صناعية بدلاً من عكازه، ولكن حدث

بعد ذلك أن عادى كامل كيلاني أبا شادي، فوقعت جفوة بين رابطة الأدب الحديث وبين جماعة أبولو، وانقسم الناس بسببها إلى فريقين، اتهم أبو الفا بأنه ضمن فريق الكيلاني، لأنه اتهم الدكتور أبا شادي بتفضيل الذين يشيدون بذكره على الآخرين، وبأنه يطبع لهم دواوينهم في حين قد عطل طبع ديوان أبي الوفا الثاني «الأعشاب»، عندئذ اتهمه أبو شادي بنكران الجميل وعقوق الصنيع، ولما ظهر ديوان الأعشاب حمل عليه وأعضاء جماعته ونقدوه نقداً عنيفاً في مجلة أبولو»[19].

وكانت هذه المعركة – معركة المنبر الحر – سبباً حقيقياً في إثراء الحركة الأدبية والنقدية في ذلك الوقت، ونحن نتمنى أن تعود المعارك الأدبية إلى حياتنا، ليتبين للناس الخبيث من الطيب من ذلك الركام الذي تقذفنا به المطابع صباح مساء.

الهوامش

1) د. طه حسين: المجموعة الكاملة - المجلد 11 - ص 624.

2) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ص 11 : 13.

3) مجلة الأسبوع - العدد (31) - 1934/6/27م، ص 16 : 18.

4) المصدر السابق.

5) المصدر السابق.

6) المصدر السابق.

7) المصدر السابق.

8) المصدر السابق.

9) المصدر السابق.

10) المصدر السابق.

11) المصدر السابق.

12) المصدر السابق.

13) المصدر السابق.

14) المصدر السابق.

15) المصدر السابق.

16) المصدر السابق.

17) مجلة الأسبوع - العدد (32) - 1934/7/4م، ص 21.

18) مجلة الأسبوع - العدد (34) - 1934/7/18م، ص 21 : 23.

19) المصدر السابق.

الكتابة والنص

الشيخ بو قربة

يطرح موضوع الدراسة أسئلة كثيرة تدور كلها من حول الكتابة، وموضوع الكتابة من الموضوعات القديمة في الفكر الإنساني، شغل بها الأقدمون منذ عهد بعيد؛ وهي في تراثنا العربي قديمة قدم هذا التراث، شغل بها الفلاسفة والمنظّرون والنقّاد والكتّاب والشعراء على السواء، كما عرفتها العصور المتأخرة، وعجّت بها كتب المنظرين الحداثيين أمثال: رولان بارت (ROLAND BARTHES)، وقريماس (GREMAS) جاك دريدا (JAQUES DERRIDA)، وسواهم من كبار السيميائيين واللسانيين[1].

ورغم كل هذه الجهود يبقى التساؤل مطروحاً..

هل تُعَرَّف الكتابة؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن تعريف ما لا يُعرَّف؟ على حد قول الدكتور عبدالملك مرتاض الذي قرر أن الكتابة معرفة مرموقة، وهي سر مهراق على صفحة ورق، وهي جمال مذاب على قرطاس، وهي بقاء صامت يتخذ له أدوات صامتة، وهي عمل عجائبي يطفح به الإلهام، ومن عجيب أمر هذه الكتابة أنها صامتة تستحيل بالقراءة إلى ناطقة[2].

وقد عرَّف ابن منظور الكتابة، وقال إنها تعني في العربية الجمع والضم[3]، وتعّرَف بالكتب[4] - بفتح الكاف وسكون التاء - وهذا معناه أن الكتابة في شكلها البسيط هي أن (ينهض القائم بها بضم الحروف إلى أصنائها، والألفاظ إلى أمثالها؛ فتتجمع الحروف والألفاظ، وتتضم إلى بعضها بعض على صفحة قرطاس؛ فتتشكل رسوماً متتابعة،

وسطوراً متوازية هي التي يطلق عليها، من الوجهة التقنية الصرفة مصطلح خط (...)[5].

وقد تحدث ابن خلدون عن الخط؛ فقال: «واعلم أن الخط بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني، فلابد لكل منها أن يكون واضح الدلالة (...)»[6].

يتضح من هذا النص أن ابن خلدون ربط الكتابة بالخط، ورأى أنها بيان عما في النفس في المعاني المختلفة. ويستدل ابن خلدون على ذلك بقصيدة لأبي الحسن علي بن هلال الكاتب البغدادي الشهير بابن البواب، ويقول: (من البسيط)[7].

يَا مَنْ يُرِيدُ إِجَادَةَ التَّحْرِيرِ وَيَرُومُ حُسْنَ الخَطِّ والتَّصْوِيرِ
إِذَا كَانَ عَزْمُكَ فِي الْكِتَابَةِ صَادِقاً فَارْغَبْ إِلَى مَوْلاَكَ فِي التَّيْسِيرِ
اعْدُدْ مِنَ الأَقْلاَمِ كُلَّ مُثَقَّفٍ صَلْبٍ يَصُوغُ صِنَاعَةَ التَّحْبِيرِ

يعلق ابن خلدون على هذه القصيدة بقوله: «فالخط المجوّد كماله أن تكون دلالته واضحة بإبانة حروفه المتواضعة، وإجادة وضعها ورسمها، كل واحد على حدة متميزة عن الآخر، إلا ما اصطلح عليه الكتّاب في إيصال حروف الكلمة الواحدة بعضها ببعض، سوى حروف اصطلحوا على قطعها مثل، الألف المتقدمة في الكلمة (...)»[8].

هكذا أوى ابن خلدون مسألة الخط عناية فائقة في مقدمته وربطه بالكتابة، فعرّف الخط بقوله: إن الخط «رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس؛ فهو ثاني رتبة في الدلالة اللغوية، وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان (...)»[9].

وقد ارتبطت الكتابة بالإبداع وبعملية التلقي؛ فقد طرح كثير من النقاد أسئلة كثيرة عن أفضل أوقات الكتابة، مثل: متى نكتب؟ وعمن نكتب؟ وكيف نكتب..؟.

ويعد بشر بن المعتمر[10] من أوائل النقاد القائلين بعفوية الإبداع في الكتابة، يقول: «(...) فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة؛ فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة[11]، أو جريت من الصناعة على عرق(...)»[12].

فالكتابة عند بشر بن المعتمر تعني اعتماد المبدع على البديهة والفطرة في أوقات مناسبة تكون فيها النفس، مرتاحة مستعدة للإبداع. ويضيف الجاحظ في السياق نفسه: «وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة (...)، فتأتيه (يقصد المبدع) المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم يقيده على نفسه (...)»[13].

ورأى أبو علي الحسن بن رشيق أن شعرية النص تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع؛ لذا طلب إلى الشاعر استخدام الصنعة الخفية اللطيفة، وأن يبتعد عن التكلف والتعمل كي لا ينقلب الخطاب إلى تكلف ظاهر عار من بعض الوجوه البلاغية التي يتميز بها الكلام الأدبي من سواه (...)»[14].

وتحدث المرزوقي عن دور الطبع في الكتابة، وقرر أنه يعني الإبداع المسترسل على سجيته، الخالي من الصنعة والتكلف، يقول «فمتى رفض التكلف والتعمل، وخلّيَ الطبع المهذَّب بالرواية، المدرَّب في الدراسة، لاختياره؛ فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعفواً بلا جهد، وذلك الذي يسمى المطبوع»[15].

أما النقد العربي الحديث، فقد ركّز على قضية الدُّربة والمران، ودورها في عملية الإبداع في الكتابة؛ فقد قرر الشاعر الإنجليزي (بن جنسون) (BEN JOHNSON - من معاصري وليم شكسبير - أن من شروط الكتابة الجيدة، القراءة لأحسن المؤلفين، والاستماع لأحسن

المتكلمين، والإكثار من المران[16]. ويرى الناقد الإنجليزي إدواردز (EDWARDS) أن «الشاعر محتاج إلى قراءة غيره؛ لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة (...)»[17].

أما عبدالملك مرتاض؛ فقد عد الكتابة جهازاً معقداً يفضي إلى إثمار النص، يقول: «الذي لا يفتذي في حقيقته نصاً كامل النصية، إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها ينصرف إلى الخيال والإلهام، وبعضها يتمحض للتجربة والممارسة، وبعضها ينصرف إلى الجهد العضلي (...)»[18].

فما النص - إذاً - وما علاقته بالكتابة؟

للإجابة عن هذا التساؤل سنركز على تحديد مفهوم النص؛ لأنه المجسد الحقيقي لعملية الكتابة.

يُعد موضوع النص من القضايا النقدية الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف؛ ذلك أن النقاد سئموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه، ومن يطالع ما كُتب حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة، ويهوله ما يجد من فوضى وخلط واضطراب، ومن بين أسباب هذا الاضطراب في تحديد مفهوم النص «غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة»[19].

كما أن من يطالع بعض المعاجم الغربية المتخصصة يجد أن لفظة (Texte) مشتقة من اللفظة اللاتينية (Textus)[20]، التي تعني في الثقافة اللاتينية: (النسيج)، إلا أن هذه اللفظة تطورت - دلالياً - وأصبحت تعني نسيج النص؛ لما يحمله النص من وحدات لغوية طبيعية متّسقة، وهذا معناه أن النص، وإن كان يقوم على المادة اللغوية؛ فهو

«شبكة من العلاقات تمتاز مكوناته بالانسجام والتماسك والعضوية والترابط والدينامية»[21].

وإذا تصفحنا المعاجم العربية، نجد ابن منظور[22] يقدم عدة معان للنص تؤدي كلها معنى الظهور والبروز، وغاية الشيء ومنتهاه، إلاّ أن ابن منظور لم يتجاوز المعنى اللغوي للنص، ولم يعطنا المعنى الاصطلاحي من خلال مدارسته مادة (نص) بل يكتفي بالقول: إن النص يحمل معنى إظهار ما خُفي من خلال الانتقال من نقطة بداية ونقطة نهاية.

أما المعجم الوسيط، فقد أثبت المعنى الاصطلاحي للنص: فهو صيغة الكلام الاصطلاحية التي وردت من المؤلف، والنص – أيضاً – ما لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص[23].

يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية هو الإمام محمد بن إدريس الشافعي (– 204هـ)، الذي عرّف النص في رسالته، وقرر أن النص هو: «المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل»[24].

يظهر أن الشافعي ربط مفهوم النص بالتأويل، وهذا أمر معروف لدى كثير من المفسرين، والمتصوّفة والمؤرخين[25].

نستنتج مما تقدم أن هناك اختلافاً واضحاً بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية، وبين مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، فالنص «في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج التي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات»[26].

أما النص في الثقافة العربية الإسلامية، فلا يعني النسيج، وإنما يعني الظهور والبروز، يضاف إليه التأويل الذي يعني في النقد العربي الحديث: القراءة، ذلك أن التأويل هو الطريق المؤدية إلى معنى كلمة ملفوظ أو نص.

وقد ربط النقاد المحدثون بين الكتابة والنص، ورأوا أن العلاقة بينهما هي علاقة معقدة جداً، فعلاقة النص بالكتابة - حسب أحد الباحثين - هي «علاقة الأصل بفرعه (...) فالنص تال للكتابة متولّد عنها، فهو ثمرة من ثمارها»[27]. كما أن النص هو عبارة عن وحدات لغوية منضّدة متّسقة، والكتابة عبارة عن وحدات لغوية منضدة متّسقة منسجمة. وهذا يعني أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والكتابة؛ لأنه يضمن انسجام العلاقات بين أجزاء النص، مثل أدوات العطف، والضمير العائد، وواو الحال، وسواها من أدوات الربط المعنوي[28].

ولتحديد مفهوم النص وعلاقته بمستويات الكتابة كالخطاب مثلاً، يعتمد الدكتور محمد مفتاح المنهاجية القرماسية ومصادرها المختلفة، مستثمراً النتائج التي توصلت إليها نظرية قريماس (Greimas) في هذا المجال، كما تتبّع الدكتور محمد مفتاح جهود النقاد العرب القدامى أمثال: عبدالقاهر الجرجاني، وابن البناء المراكشي وسواهما، ثم انتقل - بعد ذلك - إلى تتبع مفهوم النص عند الغربيين؛ لينتهي إلى جملة من التساؤلات عن ترجمة النص بكلمة Texte، يقول: «لماذا لم تُترجم كلمة Texte بالكتابة، أو بالكلام، أو بالنظم لاشتراكها مع الأصل اللاتيني في التتابع والتماسك والتعالق والتنظيم والتقنين والشمولية، وإنما تُرجمت بـ (النص) مع أن له معنى اصطلاحياً ضيقاً (...)»[29].

فالنص وإن حمل معنى الظهور أو البروز يحتاج إلى الكتابة، لأنها شرط ضروري من شروطه، كما أن الذي ترجم لفظة Txte بالنص انتبه إلى أهمية الكتابة والكلام في النص.

ومهما يكن من أمر؛ فإن مفهومي الكتابة والنص لايزالان في حاجة ماسة إلى البحث والمدارسة قصد تحديدهما تحديداً علمياً، وهذا التحديد لا يتأتى إلا باستيعاب موروث الآخر، واستيعاب هذه

الشبكة المعقدة من المحددات (Les Déterminants) المتنوعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث ومصطلحاته؛ لأن أحد أسباب تخبطنا في استخدام المفاهيم هو أننا أغفلنا هذه المحددات، واعتقدنا أن الأمر «لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى، ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر، وليست مجرد وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى»[30].

الإحالات

1) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

(1) Jacques Derrida: L'écriture et la différence: Edition Seuil, Paris: 1967.

(2) Roland Barthes: Le Degré Zéro de l'ecriture: Edition Seuil, Paris: 1972.

2) ينظر: الدكتور عبدالملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، سلسلة كتاب الرياض: 61-62 - مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية 1419 هـ: ص 165-166.

3) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة، كتب.

4) ينظر: ابن منظور: المصدر نفسه: مادة كتب.

5) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص: 155.

6) ابن خلدون: المقدمة: تحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة: 279/3.

7) ينظر ابن خلدون: المصدر نفسه: 970/3.

8) ابن خلدون: نفسه: 972/3.

9) ابن خلدون: نفسه: 960/3.

10) هو بشْر بن المعتمر، صاحب فرقة البشرية، انتهت إليه رياسة المعتزلة ببغداد، وانفرد عنهم في بعض المسائل الخاصة بمذهبهم. كان بشر نخاساً يتاجر في الرقيق، تُوفي في سنة 210هـ (ينظر: الشهرستاني: الملل والنحل: 81/1).

11) استخدم الجاحظ (الطبيعة) بالإضافة إلى مصطلح (الطبع)، يقول في البيان والتبيين: 208/1: «وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب، وليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة، وليس له طبيعة في الفلاحة (...)».

12) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية – مطبعة البابي الحلبي، القاهرة: 1975، 138/1.

13) الجاحظ: المصدر نفسه: 28/3.

14) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، الطبعة الأولى، دار المعرفة: بيروت/ الدار البيضاء: 1999: ص: 15.

15) شرح ديوان الحماسة: تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت: لبنان، 1991: 12/1.

16) ينظر: ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق: ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت: 1967، ص: 269.

17) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص: 258، نقلاً عن: EDWARDSL Plgiarism.

18) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص 303 .

19) الدكتور محمد مفتاح «المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) الطبعة الأولى – المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1999 ص: 15.

20) ينظر: Robert: Dictionnaire historique de la langue français, Voir textus, p: 112, et Ecyclopedie philosophique universelle voir p: 2578-2579.

21) أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أو الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد: 13 مكناس/ المغرب: 2000 ص: 107.

22) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (نص).

23) ينظر: المعجم الوسيط: مادة (نص): ص 229.

24) الرسالة: تحقيق أحمد شاكر: المكتبة العلمية: القاهرة: ص: 14.

25) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص: 15.

26) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص 19.

27) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع السابق: ص 305.

28) الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص 27.

29) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص 27.

30) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها) مجلة مجمع اللغة العربية المجلد 75، الجزء: 1، دمشق: ص: 146.

الاستهلال وأثره في بناء النص

ماجد الجعافرة

مقدمة:

الاستهلال لغةً متأتٍ من الفعل «هلّ»، ومن بين ما يعنيه من معان، البداية والابتداء. ويقول ابن منظور:

«هلّ الشهر أي ظهر هلاله. والهلّ تعني استهلال القمر، يقال أتيته في هلّ الشهر أي استهلاله[1].

وما نودّ دراسته في هذا البحث هو ما للاستهلال من أهميّة كبيرة في بناء النص، وفي فهم النص وفكّ مغاليقه في أحيان كثيرة، إن فهمنا مغزى الاستهلال وما تومئ إليه مفرداته سواء أكثرت أم قلّت يسهل علينا فهم النص. ومن هنا نرى أنه لا يمكن لنا أن ندرس الاستهلال بمعزل عن النص الأدبي، إنما تدرسه في كلّ متكامل مع النص، يرى بعض النقاد أن «الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السّدى البنائي والتاريخي المتولد في العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرّك الفاعل الأوّل لعجلة النص كلّه»[2].

وهناك تباين في حجم الاستهلال، فهل هو البيت الأوّل وحسب أو عدة أبيات أو أكثر من ذلك. والحق إن هذا يتوقّف على الشاعر

ومراده من الاستهلال، فسنلاحظ أن بعض الشعراء يوسّع في الاستهلال إلى ما يعرف بالمقدّمة الاستهلالية وهذا ما نراه عند شاعر مثل أبي تمام والمتنبي، وقد يكتفي بعض الشعراء ببيت المطلع أو ببيتين.

نظرة القدماء إلى الاستهلال:

نُظِر إلى القصيدة الجاهلّية على أنها انعكاس للمجتمع الذي عاشت فيه. ونُظِر إلى الاستهلال على أنه جزء من أجزاء القصيدة ككل. يرى د. يوسف خليف أنها «تبدأ عادة بمقدمة أكثر ما تكون طللية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها في قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلّفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الأطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله إلى وصف رحلته أو رحلة صاحبته في أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء. ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية إلى مالا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد في أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيّادين الخارجين في طلبه من صراع. حتى إذا ما قضى حقوق الصحراء مضى إلى موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقّه من القول، ثم يختم قصيدته – في أكثر الأحيان – بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة»[3].

ويقول ياسين النصير: «لقد فرض المجتمع على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد خروج على أعراف ثقافية، وفي أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء الصعاليك كان سببه خروج الصعاليك كفئة وجماعة على تقاليد المجتمع وأعرافه. فتمردهم على قالب الشعر الجاهلي تمرد

على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف فأكدوا هويتهم الشعريّة من خلال الموضوعات التي عالجها[4]. وتأثرت المقدّمات والاستهلال كثيراً في العصر العباسي في مواجهة ثورات كثيرة مثل ثورة أبي نواس على المقدّمة الطللية، مما أثار حنق النقاد عليه واتهموه اتهامات شيء وقف على رأسها اتهامه بالشعوبيّة وبالتعصب ضد العرب لأنه بمهاجمته للاستهلال والمقدّمات كان يهاجم شعرهم وثقافتهم وحياتهم وهذه دعوى شعوبيّة.

ولم يفطنوا إلى التطور الكبير الذي أصاب الحياة العباسية، والتحضر الذي طرأ على المدينة العباسية في مواجهة البادية غير المستقرة والضاربة في عمق الصحراء وحياتها القاسية. ومن هنا فلا نرى أن ثورة أبي نواس على الاستهلال أو المقدّمة الطللية ضرباً من الشعوبية، وإنما جاءت استجابة للحياة العبّاسية المتحضرة المتقدمة، إنها استجابة لبيئة الأزاهير والنوافير والقصور والعمران. يقول د. حسين عطوان:

«إن أبا نواس لم ينزع منزعاً شعوبياً في دعوته وثورته، إنما كان يهدف إلى الصدق الفني فقد لاحظ أن شعراء الجاهلية كانوا يفتتحون قصائدهم بوصف الأطلال والبكاء على الديار، كما كانوا يصفون بيئتهم وما فيها من قفار وأشجار وحيوان دون أن ينكر ذلك عليهم لأنهم إنما كانوا يصورون بيئتهم الطبيعيّة وأحوالهم الاجتماعية، وما قامت عليه من الرحلة المستمرة عن بيئتهم وواقع حياتهم وأن ينفصلوا عنها انفصالاً تاماً، ويستلهموا حياة الماضين وتراثهم الفني، ويتخذونه المثل الذي يحاكونه ويقلدونه تقليداً ليس فيه أي أثر للحاضر، مع أن كل شيء في حياتهم قد تغير، إذ استوطنوا المدن التي تجري فيها الأنهار، وتزخر بالأشجار والورود والرياحين من كل لون، كما تعقدت العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وارتفعت وسائل اللهو، وكثرت

الحانات، وانتشرت دور الرقص والغناء، وأقبل عليها الشباب يطلبون المتاع واللّذة من كل نوع، مما يؤذن بأن تتطوّر المقدّمات مع تطور الحياة»[6].

ويرى البعض أن تمرّد أبي نواس على قالب القصيدة الجاهلية تمرّد على العقلية الشعريّة كلها، ولقي من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعدّ مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً على مألوف العرب، ولكن أبا نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطرت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر، وأوّل ما طال تجديد أبي نواس الاستهلال فقال:

انسَ رسم الديار ثم الطلولا   وارفض الربع دارساً ومحيلا
هل رأيت الديار ردّت جواباً   وأجابت لذي سؤالٍ سؤالاً
واشربنها كأنها عينُ ديكٍ   يطرد الهمَّ طعمُها والغليلا

فاستهلال القصيدة الجاهليّة موقف اجتماعي أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقي في الموقف تغيّرت وظيفته، واستبدلت مواقعه. ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغيير إلى داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كانت القصيدة الجاهليّة موزعةً إلى مقطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئي الصغير، أصبحت القصيدة أقرب إلى الوحدة الموضوعية التي تشدّ أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلاّ أن اختفت أو التحمت في موضوع كلي واحد، لعل «المتنبي» بإجادته لفنّ التخلّص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة العضويّة وإن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات[7].

وأولى النقد العربي القديم الاستهلال عناية خاصة، والتفتوا إلى ما سمّوه «ببراعة الاستهلال»، ويشرح الهاشمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن يشير الطالب إلى ما في نفسه دون

أن يصرّح بالطلب[8]. ويقول ابن رشيق: «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة استهلال هي أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه بالإشارة لا بالتصريح»[9].

ويبدو أن النقد العربي القديم أدرك أهمية الاستهلال في بناء العمل الأدبي، ومن هنا نجد إشادة بالمطالع التي تنبئ عمّا بعدها، وتقود إليه وتدلّ عليه. وأقدم نصّ يوصي بتنبؤ المطلع بالغرض الرئيسي لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر. ففي تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع قوله: «وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته..»[10].

ووقف كثير من النقاد القدماء عند بيت المطلع لكثير من القصائد فأثنوا على المطالع الجيدة وذمّوا الرّديئة في نظرهم، فهذا الحاتمي في حلية المحاضرة ينقل خبراً لأبي عمرو ابن العلاء يمتدح فيه الأخير مطلع مرثية أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً   إن الذي تحذرين قد وقعا

وامتدحوا مطالع أخرى لقيمتها الذاتية كبيت النابغة المشهور:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ   وليل أقاسيه بطيء الكواكبِ

وفي هذه الأخبار جميعاً تمتدح الأبيات صراحةً بوصفها ابتداءات، «مطالع»، تظهر أن النقاد كانوا واعين بأهمية البيت الأوّل في القصيدة: بيت يكون عادةً محمّلاً بالعاطفة، ويوسم صراحة بالتصريع، ويشار به إلى القصيدة، لأن قصائد قليلة هي التي حملت اسماً أو عنوانا[11].

نظرة المحدثين إلى الاستهلال

وعى المحدثون الدور البنائي للاستهلال بشكل جيد، وأدركوا ما للمقدمة الطللية من أهمية في استجلاء رؤية الشاعر العربي القديم للوجود، ومقاومته للخراب والدّمار وإيمانه الشديد بقوة الطبيعة وقسوتها، وصراعه معها. فراحوا يستثمرون فكرة الوقوف على الطلل في قصائدهم، باعتبار الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجارب القدماء.

فهذه فدوى طوقان تقول في قصيدة بعنوان: «لن أبكي»:

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: ياعينين

قفا نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوا

تنادي من بناها الدار

وأن القلب منسحقاً

وقال القلب ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟

وأين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي هل

جاءتك أخبار

هل كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الغد الآتي

فأين الحلم والآتي وأين همو

وأين همو

ولم ينطق حطام الدار

ولم ينطق سوى غيابهمو

وصمت الصمت، والهجران

ففدوى طوقان تستثمر مطلع معلقة امرئ القيس (قفا نبكِ)، وتحاول أن تعيد أو تُحيي تجربة امرئ القيس، وأن تعيد قراءتها بشكل ينسجم مع تجربتها الذاتية، فهي تقف على أبواب يافا وتقرأ فيها صور الخراب والدّمار والحطام والرّدم والشوك، وكأنها ترى الأثافي والثمام، تلك الأشياء التي كان يذكرها الشعراء الجاهليون على أنها علامات على ما تبقى من آثار[12].

إن فدوى طوقان نجحت في اتخاذ مقدمة امرئ القيس الطللية استهلالاً لقصيدتها «لن أبكي» وراحت تطلّ من خلاله على فضاء قصيدتها، فإذا القصيدة من أولها إلى آخرها تنبض بروح الاستهلال وتترسم خطاه، بل إن بناء القصيدة بأكمله يقوم على مفردات الاستهلال الطللي «قفا نبكِ» مما شكّل وحدة موضوعية لقصيدتها، حرص الشعراء المحدثون على توفيرها في أكثر قصائدهم.

ويعجب الناقد والشاعر «محمد بنيس» بكلام «حازم القرطاجني» عن الاستهلال لأنه لمح تأثيره في بناء النص الشعري وتأثيره في العمل ككل يقول: «إن حازماً شرح وظيفة الاستهلال أفضل من سابقيه حينما رأى أن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن

شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغُرَّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطّت بحُسنها على كثر من التّخوّن الواقع بعدها إذ لم يتناصر الحسن فيها وليّها»[13].

ومن هذا كله يتبين لنا أن الاستهلال عنصرٌ توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي، ويبدو من خلال أقوال بعض السلف لوحةً تزيينية تلفت الأنظار إليها لأنها تبهرك ببريقها، ومن هنا جاء تسميتهم للاستهلال الجيد «ببراعة الاستهلال»[14].

إن تلك الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كحلية، وظيفتها ربط التواصل بما يرضي رغبة السامع – القارئ[15].

إنها وظيفة إقامة الاتصال التي قال بها ماليتوفسكي وتبناها ياكبسون معرفاً إياها بأن «هناك وسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه»[16].

إن القدماء لم ينتبهوا – مثل المحدثين – إلى أن الاستهلال يشكل أكثر من الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقي، إذ يرتكز عليه بناء النص كله، بل هو حجر الأساس الذي يقوم البناء عليه، فإذا انهدم انهدم البناء كله. إذ هو «طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة»[17]. وهو عنصر بنائي للنص بأكمله، ووظيفته نصيّة أساساً، لأنه القالب الذي تصبح أبيات القصيدة مجبرة على الخضوع لقوانينه، وبذلك يتحوّل إلى عقد بين الشاعر والسامع، القارئ أيضاً بعد أن يقدّم الاستهلال لسامعه –قارئه القوانين الأولى للعبة الكتابة أو القول، فيما هو يجذبه بقوة إلى مجاله الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأسبق بالنسبة للشعرية[18].

والتفت المحدثون في قصائد الشعر الجديد إلى العناوين التي يضعها الشعراء لقصائدهم، ومن هنا راحوا يهتمون بدراسة العنوان

باعتباره العتبة الأولى للنص، وباعتباره أول ما يوصل المتلقي بالنص، فيصدمه أو يدهشه أو يثير مكنونات أو يفجّر طاقات لديه، فيطلّ من خلاله على فضاء النص. وقد يوحي بقيم كثيرة ومختلفة. يقول رولان بارت: «إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تتضمن قيماً مجتمعيّة، أخلاقية، وأيديولجية كثيرة، لا بد للإحاطة بها، من تفكير منظم هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا»[19].

والعنوان ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نصّ مواز كما عند جيرار جينيث. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معاني مبلّغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامزٌ له بنيته السطحية ومثواه العميق مثله مثل النص تماماً[20].

ويرى د. شكري عيّاد في كتابه: مدخل إلى علم الأسلوب أن العنوان في القصيدة الحديثة، ما هو إلاّ بيت المطلع في القصيدة العربيّة، إذ يقوم مطلع القصيدة بما يقوم به العنوان في القصيدة الحديثة[21].

المقدمات الاستهلالية عند المتنبي

استوعب الشاعر العباسي التراث استيعاباً ممتازاً، ولكنه راح يجدّد فيه، ويحوّر في أساليبه وفي لغته، ومن بين تجديداته وقوفه عند الاستهلال وثورته على المقدّمات الطلّلية. ولكنه حافظ على ذوق القدماء في وجود المطالع الجيدة وتجنب المطالع الرديئة. وراح يبتكر إلى جانب ذلك مقدمات يضمنها ما يختزنه من مشاعر ذاتية ورؤى شخصيّة قد لا تتاح له الفرصة أن يظهرها في القصيدة إلاّ من خلال المقدّمة، وجعل هذه المقدمة الذاتية مرتبطة أشدّ الارتباط ببناء القصيدة، وذلك كي يوفّر لقصيدته بناءً متماسكاً، يكون هو نفسه جزءاً منه من خلال المقدمة، بما ينثره من خلالها من رؤى ذاتية ومواقف شخصيته وتطلعات وطموحات.

والحق إن أبا الطيب المتنبي مسبوق إلى هذه المقدمات من قبل أبي تمام، ولكنهما مختلفان من حيث طبيعة التكوين والشخصية والطموح، قريبان من حيث استخدام المنطق في شعرهما.

أراد أبو تمام أن يكون مجدداً في مقدماته فراح يُظهر من خلالها ما يتصف به من ذكاء واختراع ومهارة وإبداع، إنه يحاول أن ينثر فيها فكره وفلسفته للموجودات وللطبيعة بشكل خاص، بالإضافة إلى ما امتاز به من زخرف وتنميق وتلوين عقلي وصوتي. وخير مثال على ذلك رائيته التي يمتدح فيها الخليفة المعتصم، ويفتتحها بمقدمة استهلالية يصف من خلالها الطبيعة أبدع وصف ويجعلك تعيش في جو ممطر وهو صحو وصحو وهو ممطر في مفارقات وتضادات ونوافر عجيبة أبدعتها عقلية أبي تمام المبدعة، فتحسّ من خلالها وكأن أبا تمام يستعرض هذه القدرة على التصوير التي وهبها الخالق له. ثم يروعك بهذا الوصف الرائع للربيع بأزاهره ووروده التي تحجب أشعة الشمس فتحوّل نهاره إلى ليلة مقمرة جميلة بديعة. إنها الأرض المخصبة المعشوشبة المزهرة التي تجمع مختلف الألوان الزاهية، وتحتوي إبداعات جماليّة أخاذة. فهل قصد من خلال هذا الربيع الجميل عهد خليفته المزهر زهر الربيع، وعهده المشرق إشراق الورود والزهور، يقول[22]:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر	وغدا الثرى في حليه يتكسر
نزلت مقدّمة المصيف حميدةً	ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه	لاقى المصيف هشائماً لا تثمر
مطر يذوب الصحو منه وبعده	صحو يكاد من النضارة يمطر
غيثان فالأنواء غيث ظاهر	لك وجهه والصحوُ غيث مضمر
أربيعنا في تسع عشرة حجة	حقاً لهنك للربيع الأزهرِ
وندى إذا ادّهنت به لمم الثرى	خِلت السحابَ أتاه وهو مُعذر

ما كانت الأيام تسلب بهجة	لو أن حسن الروض كان يعمر
أو لا ترى الأشياء إن هي غيّرت	سمجت وحُسن الأرض حين تغيّر
يا صاحبيّ تقصيا نظريكما	تريا وجوه الأرض كيف تصوّر
تريا نهاراً مشمساً قد شابه	زهر الرّبا فكأنما هو مقمر
دنيا معاش للورى حتى إذا	جاء الربيع فإنما هي منظر
أضحت تصوغ بطونها لظهورها	نوراً تكاد له القلوب تنور
من كل زاهرة ترقرق بالندى	فكأنما عين إليك تحدّر
تبدو ويحجبها الجميم كأنها	عذراء تبدو تارة وتخفر
حتى غدت وهداتها ونجادها	فئتين في خلع الربيع تبختر
مصفرة محمرة فكأنها	عصب تيمن في الوغى وتمضر
من فاقع غض النبات كأنه	در يشقق قبل ثم يزعفَر
أو ساطع في حمرة فكأن ما	يدنو إليه من الهواء معصفر
صُنع الذي لولا بدائع لطفه	ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضَرُ

إنه استهلال، «وافتتاح يضع فيه أبو تمام الطبيعة في مقدمة مديحه للمعتصم وضعاً جديداً يختلف عما عهدناه لدى الشعراء السابقين وعن جميع ما عهدناه عند أبي تمام نفسه، فهذه أكمل لوحة رسمها للربيع وأوفى مقدمة مثلت فن أبي تمام في المقدمات، وفنه في الثقافة، وفنه في التصوير والتعبير، فأبو تمام يقدّم نموذجاً جديداً لمقدمة القصيدة يعتمد على ما ترك السابقون من وصف الطبيعة، ويستجيب في نفس الوقت لمحاولات المعاصرة التي أرادها أبو نواس وغيره، وكان أبو تمام يرى في منظر الربيع عصر المعتصم الزاهي، فهو ربيع الدولة العباسية، وقد أبدع في هذه المقدمة صوراً تشكيلية وظّف فيها اللون والضوء ولاءم بين الحركة والشكل واللون، وشاكل بين

الطبيعة والإنسان، وقدّم خفايا نفسه وعميق مشاعره فحرك الإحساس وهزّ المشاعر، ووصل الطبيعة بالقضية الكبرى في الحياة وإبداع الخالق، مما يؤكد أن أبا تمام كان يبحث عن شيء جديد يجعله في مقدمة قصائده غير الأطلال الدارسة التي لم تعد تلائم الحضارة العبّاسية، وقد قدّم هذا الشيء الجديد في هذا النموذج من وصف الطبيعة الذي اشتركت العواطف الإنسانية في التعلق به، وهو نموذج يصوّر مذهبه الجديد الذي استوعب الفلسفة والثقافة وعمق الفكرة بجانب الطباق وحسن التصوير وغرابة الاستعارة وتكدّس البديع والبيان وغريب المتناقضات ونوافر الأضداد»[23].

لقد سيطر على الشاعر في حديثه عن الشتاء والرّبيع شعور بالرّضا والبهجة، تمثّل فيما يحدثه الشتاء من انقلاب في كل شيء. «لقد بدا مبتهجاً بما يمكن أن نسميه "الانقلاب" إلى الضد المأمول. وابتهاجه هذا جسّده البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملاً بملكاته المنتقاة - صوتاً وصورة - لكل ما يغمره من رضا قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحوّل أو التبدل أو التغير»[24].

لقد كان الشاعر منبهراً بالربيع أيما انبهار، وكان مفتوناً بالطبيعة أيما فتنة، وكل جمال في المقدّمة كان يومئ إلى ممدوحه، وقد بدا هذا واضحاً في حديثه عن الشتاء والربيع. «إن انبهاره بربيعه المميز «المعتصم» أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفني تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التي كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جسّم الربيع وبث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتودد إليه تودد الحبيب إلى الحبيب فناجاه برقة ولطف»[25].

ويرى د. حسين عطوان أنها «من أروع المشاهد التي حبّرها أبو تمام، وكان يجهد نفسه ويكد عقله في تصنيعها وإحكامها وزخرفتها، لكي يبهر السامعين ويروع المشاهدين، إذ يتمثل فيها فنّه بكل ما اتصف

به من تعمّق وإغراب في التفكير، وتنميق للصور وجنوح إلى التشخيص»[26].

إن مقدّمة أبي تمام الاستهلالية كانت تقوم بعمل بنائي كبير في القصيدة؛ «إذ تجلّت مقدرة الشاعر بوصل المقدّمة بالموضوع وصلاً بنائياً متماسكاً، إذ كان الشعراء في الجاهلية وعهد بني أمية يفتتحون مدائحهم بذكر الديار والبكاء فيها والوجد بفراق ساكنيها، حتى إذا ما انتهوا من ذلك وأرادوا الخلوص إلى الموضوع قالوا: «دع ذا». وهذا ما يسميه النقاد «الخروج المنفصل». وقد استخدم الشعراء العباسيون هذا النوع من الخروج، واستخدمه هو كذلك، غير أنه لم يقف عنده، بل عمد إلى نوع آخر هو ما يسميه النقاد «الخروج المتصل»، وهو ما تلتحم فيه المقدّمة بالموضوع. وطبيعي أن هذا النوع لم يكن هو أول من اخترعه، فقد استخدمه غيره من الشعراء العباسيين. غير أن المهم هو أنه استكثر منه وتميّز به وبرع فيه. بل إن الأهم في هذه المقدمة هو أنه عرف كيف يلائم بين موضوعها في جملته وبين موضوع المدحة، إذ جعل الربيع مشبهاً شمائل المعتصم وفضائله من أريحية وعدل وخير ورضاء عمّ الناس في عهده، وبعبارة أخرى استطاع أن يقدّم لخيرات عهد المعتصم وطيباته التي نوّه بها في مدحه له بهذا الوصف للربيع، وحسناته مما يجعل المقدمة منسجمة أشدّ الانسجام مع الموضوع، ومما يجعلها مستلهمة منه وعاكسة له»[27].

وتعدّ مقدمة أبي تمام في قصيدته التي امتدح بها المعتصم بمناسبة فتح عمورية - فتحاً جديداً في القصيدة العربية.

وحينما ندلف إلى أبي الطيب المتنبي نجده يتخذ من المقدّمة الاستهلالية فرصة للظهور والزّهو والغرور، فإذا المقدّمة تتحول عنده إلى قطعة من ذاته - إن صحّ هذا التعبير - يعرض من خلالها ما يفكر فيه وما يبطنه وما يودّ الكشف والبوح عنه. فقد كانت مقدّمات قصائده بدويّة حضرية، فعُدّت شيئاً جديداً في الشعر العربي، وقد

جعل المتنبي مقدمات قصائده تعبيراً مباشراً عن مشاعره وأحاسيسه، وقد حكم بناء القصيدة عنده أحداث حياته وإحساسه بنفسه المتعالية وبالغربة والقلق والشعور بالتفوق العارم الذي جعله يتعالى حتى على نفسه، لذلك كانت أبعاد قصائده هي أبعاد حياته القائمة على التفكير في الحياة من خلال نواميسها الطبيعية والواعية، وعلى صحة الذهن والتفكير والمعرفة والاستنباط، ويعني هذا أن قصائده بنيت بناءً ذاتياً، فنحن نستشف مثلاً من دوي النغم في قصائده تأثيراً غير مباشر لما يضطرب في نفسه من ميل إلى العظمة فقصائده تهدر كهدير نفسه»[28].

وأول قصيدة نتوقف عندها للمتنبي قصيدة بائية في مدح كافور، جاءت مقدمتها في تسعة عشر بيتاً، وهي مقدمة طويلة إذا ما عرفنا أن عدد أبيات القصيدة ستة وأربعون بيتاً. يقول[29]:

من الجآذر في زيّ الأعاريب	حمر الحلى والمطايا والجلابيب
إن كنت تسأل شكاً في معارفها	فمن بلاك بتسهيد وتعذيب
لا تجزني بضنى بي بعدها بقر	تجري دموعي مسكوباً بمسكوب
سوائر ربما سارت هوادجها	منيعة بين مطعون ومضروب
وربما وخدت أيدي المطى بها	على نجيع من الفرسان مصبوب
كم زورة لك في الأعراب خافية	أدهى وقد رقدوا من زورة الذيب
أزورهم وسواد الليل يشفع لي	وأنثني وبياض الصبح يغري بي
قد وافقوا الوحشَ في سكنى مراتعها	وخالفوها بتقويض وتطنيب
جيرانهم وهم شرّ الجوار لها	وصحبها وهم شرّ الأصاحيب
فؤاد كل محب في بيوتهم	ومال كلّ أخيذ المال محروب
ما أوجه الحضر المستحسنات به	كأوجه البدويات الرّعابيب
حُسْنُ الحضارة مجلوبٌ بتطرية	وفي البداوة حسنٌ غير مجلوب

أين المغيزُ من الآرام ناظرةً	وغير ناظرةٍ في الحُسن والطيِّبِ
أفدي ظباءَ فلاةٍ ما عرفن بها	مضغ الكلام ولا صبغَ الحواجيبِ
ولا برزت من الحمَّام ماثلةً	أوراكهن صقيلات العراقيبِ
ومن هوى كل من ليست مموهةً	تركت لون مشيبي غيرَ مخضوبِ
ومن هوى الصدقَ في قولي وعادتِهِ	رغبت عن شعر في الرأس مكذوبِ
ليت الحوادث باعتني الذي أخذت	مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي
فما الحداثة من حلم بمانعةٍ	قد يوجد الحِلمُ في الشبان

أول ما يسترعي نظر القارئ في بيت المطلع دال الأعاريب، وإثارته للقارئ ناجمة عن كونه قليل الاستعمال، فالمستعمل الأعراب، والأعاريب جمع للأعراب وفي هذا تعمد للجمع الثاني ودلالته توكيديّة وذات بعد متعمق ومتجذر في العروبة، ويوحي بأن الشاعر يركز عليه بكل عمق، وكل هذا ناتج عن استخدامه لجمع الجمع. ليس هنا وحسب، بل إنه جعله مصرّعاً مع نهاية البيت كي يبشر بالقافية التي بدورها تتكرر في القصيدة لتبشر هي الأخرى بميلاد القصيدة ككل. إن اختيار دال الأعاريب لبناء القافية عليه يدلل على مدى أهميته في بناء القصيدة، لأن تكرار القافية سيظل يذكر به إيقاعياً، وكأنه يفرض سلطته لا على البيت الأول من خلال التصريع وإنما على القصيدة كلها.

ومن هنا لا نعتقد أن تكرره في القصيدة بأنماط مختلفة جاء اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس «الأعراب»، ثم بمعناه في البيت الحادي عشر «البدويات»[30].

إن دال «الأعاريب» يشكل مثيراً أصلياً في الصورة الشعريّة ويمكننا من خلال تتبعه في حركة القصيدة أن نفكَّ مغاليقها، وأن نصل إلى تفسير قد يوجهنا إلى المعنى أو الدلالة الكلية للقصيدة[31].

إن هذا المثير الأصلي يختلط ويمتزج بمستثار إضافي يتمثل في دال «الجآذر» ويتكرر هو الآخر في أبيات كثيرة متخذاً صوراً مختلفة، إذ يذكر في البيت الثالث في دال: البقر والبيت السادس في صورة وحش هو الذئب، وفي البيتين السابع والثامن بلفظة «الوحش» وفي البيتين الثالث عشر والرابع عشر بدوال: الآرام، والظباء.

إن التشابه القائم بين المثير الأصلي «الأعاريب» والمستثار الأضافي يكمن في أن الطرفين يسكنان البادية، يقول:

قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها　　وخالفوها بتقويض وتطنيب

وتربطهما علائق الجوار من جهة والصحبة والمعايشة من جهة أخرى.

إن صورة الأعاريب تستدعي صورة وحش البادية وحيوانها، وما تتميّز به هذه الحيوانات من معاني التأبد والافتراس وأصالة الطبيعة، وهي معانٍ تتشابك وتمتزج بصفات الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب، وتختلط بمنعتهم ومحافظتهم على كرامهم.

يقول:

سوائر ربما سارت هوادجها　　منيعة بين مطعون ومضروب

وربما وخدت أيدي المطي بها　　على نجيع من الفرسان مصبوب

إن هذا المستوى من القراءة يولد دلالة معناها: إن الطبيعة تحتضن الأعراب والوحش، مستأنسين بمنعتها وخلقها، وأصالتها وقيمها، لم تلوث ولم تخدش أصالتها.

وهذا التوقع من القراءة يقودنا إلى توقع آخر يستخدم بنية التضاد حينما يوازن الشاعر بين جمال البدو الطبيعي وجمال الحضر الصناعي، بين الأصالة والزّيف، بين الكلام الفصيح والتفاصح في الكلام، بين الزينة الطبيعيّة والزّينة الصناعية، بين المشية المقتصدة والمشية المصطنعة[32].

وكل هذه المفارقات جاءت بشكل مباشر لتتبئ وترهص بولادة معنى مفاده أن الصدق مع النفس أمر سام، به قوام المرء واستواء شخصيّته، إذ راحت القصيدة توجهنا إلى أنّ الأمر لم يكن حضارة وبداوة فحسب، وإنما هي في التحليل الأخير «قضيّة الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب»[33].

ومن هوى كل من ليست مموهّة   تركت لون مشيبي غير مخضوبِ

ومن هوى الصدق في قولي وعادته   رغبت عن شعر في الرأس مكذوبِ

إن القارئ الضمني الذي يرافق النص منذ بنائه، بل من مبتدئه تمثل في استدعاءات الأعاريب لما هو أقرب إليهم في طباعهم وسكناهم وبيئتهم، وهذا استدعى من القارئ أن يتحسس صفاتهم ومميزاتهم القائمة على الفطرة والعفوية والمنعة والصدق، وهي بنية ظلت محايثه للنص الأصلي الذي يمثل في الكشف عن هوية الأعاريب من خلال تلك البنية، فتحققت لدى السامع والقارئ أن مرجعية النص تدور حول الصدق مع النفس ونبذ الكذب والزيف[34].

فانظر إلى قوله:

أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها   مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب

إن البدويات مطبوعات على حسن الكلام، وحسن الحواجب، فلا يصبغن حواجبهن بالسواد، ولا يمضغن الكلام لأن كلامهن فيه غُنّه فلا يحتجن إلى تكلفها، بينما غيرهن يتفاصحن بكلامهن ويصطنعن زينتهن اصطناعاً.

إن ذكر الشاعر للأعاريب في هذه المقدمة الاستهلالية - يستلزم ذكر الضد وهو العجم، وما العربي الأصيل سوى الشاعر، والأعجمي المزيف الكذاب سوى كافور ممدوحه، ومن هنا استطاع

النص أن يقوم على متواليات لغويّة كثيرة من خلال بنية المفارقة الصريحة عبر هذا السيل المتدفق من البنى ليخبئ في داخلها بنية قوية الدلالة على أن ما أراده هو كافور حينما قال: «ما عرفن بها مضغ الكلام»، فمضغ الكلام يعني التفاصح وتكلف الفصاحة وهذه سمة الأعجمي.

ومن هنا نلاحظ سطوة المقدّمة وقوّتها في توجيه بناء القصيدة، إن الشاعر حاول في المقدّمة الاستهلالية أن يظهر لممدوحه بمظهر الأعرابي الأصيل الذي يهوى الصدق ويتخذه عادة له، ويتمنى أن تصل عدوى الصدق هذه إلى الآخر «الممدوح»، وذلك من خلال التركيز على الأعراب وعلى صفاتهم، وعلى ذكر الصدق والوفاء، وهذا ما نجده واضحاً في صفات الممدوح والتركيز عليها من مثل قوله:

ترعرع الملك الأستاذ مكتهلاً   قبل اكتهال أديباً قبل تأديب

وهناك قصيدة لاميّة يمدح فيها سيف الدولة وذلك بعد مغادرته بلاد كافور. افتتح الشاعر مدحته بمقدمة غزلية طويلة، نظن ظناً أنها كانت ترمز إلى عمق العلاقة بينه وبين سيف الدولة، أو قل إنها محمّلة بمشاعر فياضة وعواطف جيّاشة، وجوى مشترك بين الطرفين كما يقول. وإن هذه المقدّمة الاستهلالية ممتدة في القصيدة بأكملها، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول:

«ولكننا لو ارتددنا من الخواتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتاً تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلي، دون أن يؤدي ذلك إلى طمس الدلالة المدحيّة أو إغلاقها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلي الشفيف، في لمحة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملابسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقته كافوراً، استطعت أن

تدرك سرّ ذلك «الجوى» الذي يقوم مقام الصب من البنية العميقة للنص، والذي إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعريّة من التفات ومواربة»[35].

وهذه هي المقدمة:

مـا لنـا كُلُّنا جَـوىً يا رسُـولُ — أنــا أهــوى وقلبـك المتبــولُ

كلّمـا عـاد مـن بعثـتُ إليهـا — غـارَ منّـي وخـان فيـمـا يقـولُ

أفسدت بيننا الأمانـات عيناهـا — وخانـت قلوبَهـنّ العقــولُ

تشتكي مـا اشتكيتُ من طرب — الشوق إليها والشوق حيث النحولُ

وإذا خامر الهـوى قلب صـب — فعليـه لكـلّ عيـن دليـلُ

زوّدينـا من حُسـن وجهكِ مـا — دام فحسن الوجوه حـالٌ تحـولُ

وصلينا نصلكِ في هذه الدنيا — فـإنّ المقـام فيهـا قليـلُ

من رآهـا بعينها شاقة القُطان — فيهـا كمـا تشوقُ الحُمُـولُ

إنْ ترَيْني أدمتُ بعـد بيـاض — فحميـد من القنـاة الذبـولُ

صحبتني علـى الفـلاة فتـاةٌ — عـادة اللـون عنـدهـا التقييلُ

سترتـك الحجـالُ عنهـا ولكـن — بكِ منهـا مـن اللّمـى تقبيـلُ

مثلهـا أنتِ لوّحتني وأسقمت — وزادت أبهـا كمـا المُطبـولُ

يستغل أبو الطيب المقدّمة ليحمّلها ما يحمله من هموم، وما يجنّه من آلام نفسيّة محرقة، ولعلّ بيت المطلع يلخّص الأجواء النفسية المؤلمة التي يجيش بها صدر المتبي ويشاركه فيها ممدوحه وصديقه القديم وذلك منذ البداية بالجملة الاستفهامية: «ما لنا»، وهي جملة تحمل في ثناياها شحنة من الحيرة والذهول وعدم التصديق بما جرّه القدر على كليهما، ولا شك أن وضع الصيغة بجمع المتكلم تدلّ على اشتراكهما في المكابدة والمعاناة.

وإذا واصلنا قراءة القصيدة قراءة إنشادية كما كانت تنشد وتوقفنا عند قوله: «ما لنا» ثم تابعنا ... ما لنا كلّنا جاء الخطاب ليؤكد على هذه الاشتراكية في الألم والمعاناة بينهما، وكأن المتنبي يوحي منذ الاستهلال بأنه مربوط المصير بممدوحه كما أن ممدوحه مربوط المصير به، فكلاهما مكمّل للآخر، وكلاهما لا غنى له عن الآخر، وكلّ منهما كان يرى نفسه في صاحبه، وإذا واصلنا قراءة بيت المطلع بنفس الطريقة الإنشادية التي نتوقع أن يتوقف عندها المنشد تولّدت لنا القراءة التالية: ما لنا كلّنا جو، فإضافة الدالة الجديد «جو» إلى الجملة الاستفهامية يوضح بشكلٍ جليٍّ الحالة السيئة التي وصل إليها الطرفان، الشاعر والممدوح.

إن هذا الدال يسيطر على القصيدة من أوّلها لآخرها، وكأنه جيء به دالاً مفتاحاً لفهم مغاليق النص على امتداده حتى النهاية.

ويمكننا - بحكم الطبيعة الإنشادية للقصيدة العربيّة أن نقرأ بيت المطلع هكذا: مالنا؟ ثم نستأنف بقراءة الجملة الاسمية الثانية: كلّنا «جوى»، والجملة الاسمية بطبيعتها توحي بثبات الدلالة، فكأن حقيقة الجوى أصبحت واقعة لدى الطرفين، والاستفهام حولها يثير الدّهشة والاستغراب من حصوله وكأن لسان حال الشاعر يشير إلى أنه كان من المفروض ألاّ يحصل ما حصل فجعل كلينا محزوناً متألماً مصاباً بالجوى.

إن السياق الغزلي الوارد في المقدّمة الاستهلالية يلقي بظلاله على النص مما يسهم في بنائه وتكوّنه، إذ يزداد توجهه ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذي يُطرح دون ترقب رد أو انتظار إجابة، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيراً - تعليل السائل وهدهدة لهفة وإعانته على طول الطريق، في غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد | أقصيرٌ طريقنا أم يطولُ
وكثير من السؤال اشتياق | وكثير من ردّه تعليلُ
كلما رحّبت بنا الرّوض قُلْنا | حلَب قصْدنا وأنتِ السبيلُ
فيكِ مرعى جيادنا والمطايا | وإليها وجيفُنا والذّميلُ

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدقّ ما عرفته وجوه الصياغة الغزليّة، وبخاصة لأنه اقتران ببعض الأسرار التعبيرية التي لا تخلو من دلالة[36].

إن سيطرة ضمير المؤنث في بعض جوانب النص يوحي من قريب أو بعيد بتأثير المقدّمة الغزلية الاستهلالية وتأثيرها في بناء النص نفسه. بل إن الصياغة الغزلية فرضت نفسها على النص من وجود صيغ أسلوبيّة كثيرة، فالممدوح مع الشاعر أينما سار وأينما توجّه والذي يذكره بذلك هو نداء، المنبث في كل مكان والذي يقابل الشاعر وجهاً لوجه، فهو محبوب سدّ عليه الآفاق بحبّه الذي لا يفارقه، واستخدام دوال هي أقرب إلى الغزل منها إلى المديح لدلالة على أن المقدّمة الغزلية الاستهلالية كانت ذات سطوة كبيرة في بناء النص كذكره: «العذل، العذول، المعذول» انظر إليه وهو يقول:

والمسمّون بالأمير كثير | والأمير الذي بها المأمولُ
الذي زُلتُ عنه شرقاً وغرباً | ونداه مقابلي ما يزولُ
ومعي أينما سلكت كأني | كلُّ وجه له بوجهي كفيلُ
وإذا العذل في النّدى زار سمعاً | ففداه العذول والمعذول

وانظر إلى هذه الصياغة الغزلية العجيبة متمثلة في تعبيره بالوجه الجميل يقول:

وإذا غاب وجهُهُ عن مكانٍ | فيه من ثناهُ وجهٌ جميلُ

وحين يقترب الشاعر من نهاية قصيدته نراه يواجه ممدوحه بدون أقنعة أي بدون إسقاطات على نماذج غزلية[37]. ولكنه لا يفلت كثيراً من تأثيرها إذ تلاحقه تلك الإسقاطات في خواتيم القصيدة كما في بداياتها، وهي إسقاطات غزلية أثرت فيها المقدّمة على النهايات بشكل مؤثر وواضح، وراح يخلطها بتذلل وتضرّع للمدوح كما هو الحال بالتذلل والتضرع للمحبوب، فإذا نحن أمام تعبيرات حملت شحنات عاطفية كثيرة، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب سنراه يوظفها بما يجلو علاقته بالممدوح جلاء صريحاً لا مراوغة فيه[38]. يقول[39]:

لست أرضى بأنْ تكون جواداً   وزماني بأن أراك بخيلُ
نَغّص البُعْدُ عنك قربَ العطايا   مرتعي مخصبٌ وجسمي هزيلُ
إن تبواتُ غير دنياي داراً   وأتاني نيلٌ فأنت المنيلُ
من عبيدي إن عشت لي ألفُ كافور   ولي من نداك ريفٌ ونيل
ما أبالي إذا اتّقتك الرّزايا   من دهته حبُولها والخُبولُ

وهكذا رأينا تأثير المقدّمة الغزلية الاستهلالية يلقي بظلاله على النص بأكمله بل يسهم إسهاماً كبيراً في بناء لبنات النص وفضاءاته.

المصادر والمراجع والهوامش

1) لسان العرب لابن منظور مادة «هلّ».

2) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1993م، ص 15.

3) حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975م، ص 24، د. يوسف خليف، نقلاً عن الاستهلال فن البدايات، ص 57.

4) الاستهلال، ص 85.

5) المصدر السابق، ص 58.

6) مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر العبّاس الأوّل، د. حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ص 113.

7) الاستهلال، مصدر سابق، ص 66.

8) المصدر السابق، ص 66.

9) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت، دار الجيل، 1972م، ج 1، ص 217.

10) بدايات النظر في القصيدة، فان جيلدرن ترجمة عصام بهي، مجلة فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، ص 15.

11) المصدر السابق، ص 15.

12) التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة، اربد، 2000، ص 13، 14.

13) الشعر العربي الحديث، محمد بنسي، المغرب، مطبعة فضّالة المحمدية، 1989م، ص 131.

14) التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص، د. ماجد الجعافرة، مجلة البصائر، جامعة البتراء الأردنية، المجلد 2، عدد 2، أيلول، 1988م، ص 14.

15) محمد بنيس، مصدر سابق، ص 131.

16) نفسه، ص 130.

17) نفسه، ص 130.

18) نفسه، ص 131.

19) رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، مراكش، 1993م، ص25.

20) سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، مكتبة كنانة، اربد، الأردن، 2001، ص 37.

21) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1982م، ص 84.

22) ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، 1957م، ج 2، ص 191-196.

23) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح مصليحي، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، 1991م، ص 195.

24) جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل»، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 115.

25) المصدر السابق، ص 143.

26) مقدّمة القصيدة العربية، مصدر سابق، ص 192.

27) المصدر السابق، ص 193.

28) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، مصدر سابق، ص 181.

29) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، ص 480.

30) التناص والتلقي، د. ماجد الجعافرة، دار الكندي، اربد–الأردن، ص2003م، ص 65.

31) المصدر السابق، ص 66.

32) شعر المتنبي قراءة أخرى، د. محمد فتوح، دار المعارف، مصر، 1988م، ص 79.

33) شعر المتنبي قراءة أخرى، مصدر سابق، ص 119.

34) التناص والتلقي، مصدر سابق، ص 67.

35) شعر المتنبي قراءة أخرى، ص 123.

36) المصدر السابق ص 128.

37) المصدر السابق ص 128.

38) المصدر السابق، ص 129.

39) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، ص 481.

مالك بن الريب التميمي

(يرثي نفسه)

محمد رجب البيومي

وأنا طالب بالمعهد الديني بالقسم الثانوي، كانت من النصوص المقررة علينا للحفظ قصيدة لمالك بن الريب يرثي بها نفسه، وقد ملأت هذه القصيدة شغاف نفسي، وجعلتها الأولى في الروعة والتأثير بين نصوص هذا العام، وكنت أتساءل عما كتب عن الشاعر فلا أجد غير القليل مما لا يشفي غلة، ولا يطمئن له باحث، إذ كنت أقول في نفسي إن من يقول هذا النص الرائع لابد أن يكون قد فتنت بأمثاله لأن الشاعرية فيض دافق لا يحبس له معين، وأذكر أني قرأت له مقطوعة طريفة تتحدث عن ذئب لقيه الشاعر في البادية، فقتله وأخذ يتهكم به، فسارعت بحفظها، وقد قال فيها:

أذئبَ الغَضى قد صرتَ للنّاس ضحكة ... تغَادى بك الركبانُ شرقاً إلى غرب[1]

فأنتَ وإن كنتَ الجريء جنانُه ... مُنيتَ بضرغامٍ منَ الأُسُد الغُلْب

ألم ترَني يا ذئب إذ جئت طارقاً ... تُمايلني إنّي امرؤٌ وافرُ اللّب

زجَرتُك مرّات فلمّا غلبتَني ... ولم تَنْزجر نَهْنَهْتُ غَربك بالضَّرب

فَصِرتَ تَقيٌّ لما علاك ابن حرة ... بأبيض قطّاع يُنجّي من الكرب

كانت هذه القطعة مصدر إعجابي زمناً ما، ثم قرأت غيرها في موضوعها، فأخذ أثرها يتضاءل في نفسي شيئاً فشيئاً، لأن الشاعر لم يكن إنساناً ذا قلب عاطف، كما كان غيره، بل كان فارساً صوالاً يفخر بمصرع الذئب ويجعله ضحكة يسير حديثها في الشرق والغرب، ونكلفه غير ما في طوقه، لأنه لص فاتك لا يرحم الإنسان، بل يسطو عليه إذ كان

من قطاع الطريق مع عصابة شذت عن سواء الصراط، وكم قتل من بني البشر وصرع، فكيف يحنو على ذئب مثله في طباعه وغدره. إنما نطلب هذا الحنو، من شاعر لم يألف مشاهد الدم المتفجر من جسوم الأبرياء بغياً وعدواناً، وعندنا مثلان للشاعرين الرحيمين: الفرزدق والنجاشي، والأول شاعر أموي والثاني شاعر مخضرم أدرك صدراً من الجاهلية، وأمداً من الإسلام، فالفرزدق صادفه الذئب فأكرم مثواه، وقدم له الزاد مشاركاً إليه في طعامه، وهو يعرف عنه الغدر والسطو، ولكنه استجاب إلى هاتف المروءة فأكرم مثواه، وقال في ذلك:

فلمّا دَنَا قلتُ ادنُ دونَك إنني ... وإياكَ في زادي لمشتركان[2]

فبتُّ أقُدُّ الزاد بيني وبينه ... على ضوءِ نارٍ مرة ودُخان

وقلتُ له لمّا تكشّر ضاحكاً ... وقائمُ سيفي من يدي بمكان

تَعشَّ فإنْ دائقتني لا تخونني ... تكنْ مثلَ مَنْ يا ذئب يصطحبان

وأنّك امروٌ يا ذئب والغدر كنتما ... أُخَيَّينِ كانا أُرضعا بلبان

ولو غيرنا نبّهت تلتمس القِرى ... أتاكَ بسهمٍ أو شَباة سِنَان

هذا هو الفرزدق. أما النجاشي فقد كان يقف على حوض مليء بالماء، فأبكر الذئب قادماً، يستسقي، فقال له هلم نتعاهد ونتآخى، ولكن الذئب كان واقعياً صريحاً، فقال له: إن خُلق السباع لا يعرف المودّة والوفاء، وكل ما أطلبه أن أشرب من الماء، ففسح له أن يشرب ولم ينس الذئب رفاقه فعوى يستدعي البعيد، وتركه الشاعر مع الرفاق، ومضى لسبيله، يقول النجاشي متحدثاً عن حوض الماء ومحاورة الذئب.

وَجدتُ عليه الذئبَ يعوي كأنّه ... خليعٌ خلا من كل مالٍ ومن أهلِ[3]

فقلتُ له يا ذئبُ هلْ لك في فتى ... يُواسِي بلا منٍّ عليك ولا بخل

فقال هداك الله للرُّشْد إنما ... دَعَوت لما لم يأتِه سبعٌ قبلي

فلستُ بآتيه ولا أستطيعه وَلاكِ ... اسْقِني إن كان ماؤك ذا فضل

فقلتُ عليكَ الحوْضُ إني تركتُه　　وفي صفوه فضلُ القلوص من السّجل

فطرّب بشَنْوِي ذئاباً كثيرةً　　وعدتَ وكلٌّ من هواه على شُغل

وقد ذكرت هاتين المقطوعتين لا للمقارنة بينهما وبين مقطوعة مالك بن الريب فحسب، بل لأقول للذين يزعمون خلو الشعر العربي مما يوجد في الشعر الغربي من التعاطف الإنساني مع الحيوان، لأقول لهم إن الشعر العربي قد تعاطف مع أشد الحيوانات غدراً وعقوقاً ووحشية! ولهاتين المقطوعتين نظائر كثيرة ليست من شأننا الآن!

أرجع إلى هذه القصيدة لأذكر بعض ما قيل عن مالك بن الريب، ومناسبتها التي دعت إلى نظمها فأقرر أن الخلاصة الوافية لهذا الموضوع هي ما ذكره أبو علي القالي في كتاب الأمالي، حيث استوفى ما يمكن أن يقال حين قرر أن مالك بن الريب كان لصاً قاطع الطريق ومعه عصابة تحذو حذوه، وقد طار له صيت في هذا المجال، ثم تبدلت به الحال، حين مر به في الطريق سعيد بن عثمان بن عفان ذاهباً إلى خراسان والياً عليها من قبل معاوية بن أبي سفيان، فرآه وحادثه وأعجب بقوله وجمال منظره لأنه كان من أجمل فتيان العرب، فقال له سعيد: ويحك يا مالك، ما الذي يدعوك إلى العداء وقطع الطريق؟ فقال مالك: أصلح الله الأمير إنه العجز عن مكافأة الأقران ورضا الإخوان، قال سعيد: فإن أنا أغنيتك وصحبتك معي أتكف عما تفعل وتتبعني، فقال نعم أصلح الله الأمير أكف كأحسن ما يكف أحد، فاستصحبه معه وأجرى عليه عطاء شهرياً قيل أنه خمسمائة دينار وقيل إنه خمسمائة درهم وهو المعقول، وظل معه حتى قُتل سعيد بعد عام، ومرض مالك بخراسان واشتد عليه البلاء فقال قصيدته ثم لفظ أنفاسه!

وقالت روايات أخرى إنه قُتل في معركة حربية حين طُعن بسيف لم ينج من شره، وقيل إنه قتل وهو طريح في خان هناك يعاني من علته، وقيل إن أفعى سامة لدغته فمات على إثرها، وقيل إن الجن رثته بأبيات ضُمت إلى القصيدة.

هذا كل ما قيل في الأمالي وفي غيره من كتب التراث! ونستبعد مبدئياً قصة رثاء الجن له، فما عهدنا الجن ترثي أحداً من الإنس، وما نُسب إليها في رثاء عمر بن الخطاب مكذوب إذ عُرف قائله الإنسي! ونأتي إلى قضية الأفعى التي قيل إنها لدغته فنستبعدها أيضاً، لأن الأفعى السامة إذا لدغت حيواناً أو إنساناً، فلن يبقى غير لحظات يصرخ فيها ويستغيث وهي حالة لا تسمح بنظم بيت واحد، فكيف ينظم قصيدة، كما نستبعد أنه قُتل بالسيف في معركة، لأن صريع المعركة مشغول بجرحه القاتل عن رثاء نفسه، فلم يبق إلا أنه مرض غريباً وأيقن أنه سيموت بعد أمد فأخذ يرثي نفسه متذكراً أيام بسالته وفروسيته، وكان صادقاً بينه وبين نفسه، فأجاد التعبير عن واقع حاضر، وماض ذاهب! وكانت عاطفته حارة متقدة، فتركت صدى بعيداً في النفوس! لأن كلّ مريض يتيقن مصيره المحتوم بعد أو قرب فيتحسّر ويأتي على فراق أهله وذويه، فجاءت القصيدة في إطارها العام صدى لخواطر حبيسة يحسها كل إنسان فشغلت الأدباء، وتركت صداها البعيد في نفوس القارئين!

والعجيب أن القصيدة أخذت تطول وتمتد على مدى الأيام، وكأنها طفل رضيع أخذ يشب ويتكامل عاماً بعد عام، لأن إعجاب القراء بها قد دفع الشعراء إلى زيادات تنحو نحوها وكل تال يضيف ما يسمح به خاطره، إذا كان شاعراً موهوباً حتى بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً وقد جاءت كاملة في هذا العدد بالأمالي. إذا كان أبو علي القالي آخر من كتب لها أن يسجلها أصلاً وزيادة، والناقد الحصيف يستطيع أن يميز كثيراً مما أضيف لها. يميز ذلك من ناحية الأسلوب ومن ناحية الأفكار، لأن الذين باشروا الزيادة لم يكونوا من الحصافة بحيث يأتون بما لا يدور حوله الشك، من هذه الزيادات المفتعلة في القصائد الطويلة تدل على نفسها، سواء في هذه القصيدة أو في سواها، وأذكر أن الأستاذ محمد هاشم عطية أستاذ الأدب الجاهلي بكلية اللغة العربية رحمه الله كان يتلو على أسماعنا في قاعة الدرس قصيدة عمرو بن كلثوم فلما بلغ قوله:

ملأنَا البرّ حتى ضاق عنا ونحن البحر نملؤه سفينا

قال له أحد الطلاب: وهل كان لدى تغلب قبيلة عمرو بن كلثوم التي يفتخر بها في المعلقة سفن تملأ البحر والجاهليون كانوا يخافون ركوبه، وليس لديهم إلا مراكب لا تكاد تتجاوز الشط!! فقال الأستاذ: أعد ما قلت: فكرر الطالب سؤاله! فقال الأستاذ إن مثل المعلقات لا تخلو من الانتحال! وهذا البيت مصنوع قطعا!

وأترك بيت عمرو بن كلثوم لقصيدة ذائعة مشتهرة لدعبل الخزاعي، تلك التي رثى بها أهل البيت، وكان مطلعها المعتد به:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحي مقفر العرصات[4]

فقد صادفت هذه القصيدة هوى شديداً في النفوس، وجعلت تشب وتنمو على مدى الأيام حتى بلغت أبياتها - كما جاء في ديوان دعبل مائة وخمسة عشر بيتاً! ودعبل لم يكن يتجاوز عشرة أبيات في كل قصيدة قالها، وأطول ما قاله لم يبلغ ستة وعشرين بيتاً! والديوان شاهد بذلك فكيف تبلغ قصيدته مائة فما فوقها! إلا أن تكون موضوعها جاذباً لقرائها. فقر عليهم أن يقف الشاعر عند عشرين أو ثلاثين من الأبيات على الأكثر، ومضى الخالف يزيد على السالف حتى بلغت هذا القدر مما لا يُعقل أن يتصور، والقارئ الأديب الناقد يلمس من مظاهر الضعف الأسلوبي ما يجعله يجزم بالافتعال المؤكد على هذا النحو المكشوف! وما قيل عن قصيدة دعبل هو ما يقال عن قصيدة مالك بن الريب تماماً، وقد شك القدماء والمحدثون معاً فيما نُسب إلى قصيدة مالك كما رواها أبو علي القالي في الأمالي، فقد قال صاحب الأغاني نقلاً عن أبي عبيدة إن الذي قاله مالك ثلاثة عشر بيتاً فقط، والباقي ولّده الناس عليه وجاء الأستاذ أحمد الزين الناقد الشاعر المعاصر، فجزم بأن الزيادات مصطنعة وجعل يقرأ ما رواه أبو علي قراءة المتفرس المتمكن حتى جزم بأن الأصل لا يعدو أبياتاً اختارها بذوقه الخاص، ونشرها بمجلة الثقافة! وهي أبيات مطبوعة صافية بريئة من الافتعال مما رجّحها أن تكون الأصل المطمئن لهذه

الزيادات، ونحن ننقل ما اختاره الأستاذ الزين، وجعله الأصل الأصيل لكل ما قيل.

يقول الأستاذ أحمد الزين بالعدد (14) من مجلة الثقافة بتاريخ 1939/4/4 «وقد زاد الرواة في هذه القصيدة من عندهم أضعاف أبياتها، فانتقيت منها ما هو بشعر العرب أشبه، وإلى كلام ابن الريب وأمثاله من شعراء معاصريه أقرب، ونفيتُ ما هو مدسوس عليه فيها، قال:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنّ ليلة ... بجنْب الغَضى أُزجي القلاصَ النواجيا[5]

فليت الغضَى لم يقطع الركبُ عرضَه ... وليتَ الغضى ماشى الركابَ لياليا

أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرة ... تقنّعْتُ منها - أن أُلام - ردائيا

أم تَرني بعتُ الضلالة بالهدى ... وأصبحتُ في جيش ابن عفّان غازيا

فللّهِ درّي حين أترك طائعاً ... بنيَّ بأعلى الرقمتيْن وماليا

ودرّ الظباء السانحات عشية ... يُخبّرن أنّي هالكٌ مَن ورائيا

تقول ابنتي لما رأتْ وَشْك رحلتي ... سِفارُك هذا تاركي لا أباليا

فيا صاحبيْ رَحلي دنا الموت فانزلا ... برابية إنّي مُقيم لياليا

وخُطا بأطراف الأسنة مضجعي ... ورُدّا على عينيّ فضل ردائيا

ولا تحسداني بارك الله فيكما من ... الأرض ذات العرض أن تُوسعا ليا

خُذاني فجُرّاني بثوبي إليكما ... فقد كنتُ قبل اليوم صعباً قياديا

تفقّدتُ من يبكي عليّ فلم أجدْ ... سوى السيف والرمح الرديْني باكيا

وأدهَم غربيب يجر عنانَه ... إلى الماء لم يترك له الدهر ساقيا

وبالرّمل مني نسوة لو عَلمْنني ... بكيْن، وفديْن الطبيب المداويا

لعمري لئن عالتْ خراسان هامتي ... لقد كنت عنْ بابي خراسان نائيا

تحمّل أصحابي عشاءً وغادروا ... أخا ثقة في عرْصَة الدار ثاويا

يقولون لا تبعَدْ وهم يدفنونني ... وأيْن مكانُ البُعد إلاّ مكانيا

والحقيقة أن ذوق الشاعر الناقد أحمد الزين كان وراء اختيار هذه الأبيات، وهو ذوق لا يمنع ناقداً آخر أن يحذف وأن يضيف، ولكن الطابع العربي الساير للانطلاق العفوي في رصد المشاعر المتوقعة هو الذي كان الباعث على الاختيار.

ولابد لنا أن نقف وقفة يسيرة عندما أُهمل أو بعض ما أُهمل من القصيدة لنرجِّح عدم تناسبه مع الموقف مما يستبعد أن يقوله المريض المسكين.

فمن ذلك ما نسب إليه من قوله مخاطباً زوجته أم مالك:

إذا متّ فاعتادي القبور فسلّمي على الرّمس أسقيت السّحابا الغواديا[6]

رهينةُ أحْجار وترب تضمنت قرارتُها مني العظامَ البواليا

فالميّت مدفون بخراسان، غريب لا يعلم عنه أحد شيئاً، فكيف يجوز أن تأتي زوجته من بادية بني تميم في الجزيرة العربية إلى قبره لتُسلِّم عليه! وكيف يأمرها بالمستحيل؟

ثم كيف يقول:

وأصبح مالي من طريف وتالدٍ لغيري وكان المال بالأمس ماليا[7]

ومعلوم أنه كان فقيراً، وقد اشتكى إلى سعيد بن عثمان بن عفان، رقة حاله، وأن الذي دفعه إلى قطع الطريق هو عجزه عن مجاراة الأقارب والأصدقاء! ولن يكون صاحب هذه الشكوى، ذا مال يجمع الطريف والتالد ثم يرثه سواه!

ويقول:

ولما تراءت عند مرو منيتي وخَلّ بها جسمي وحانت وفاتيا[8]

أقول لأصحابي ارفعُوني فإنني يقرّ لعيني أنْ سُهَيْلٌ بداليا

وقد اشتد به المرض في خراسان، ومات بها ودُفن في قبورها، فكيف تكون منيته في (مرو) وتحين وفاته بها!

وقد حدد الشاعر موضع أبنائه ومكان ماله وأحبابه فذكر الرقمتين، حين قال:

وللّه دَرّي حين أتركُ طائعاً بَنيّ بأعلى الرقمتيْن وماليا[9]

ثم قال:

ولكنّ بأكناف السُّمَيْنة نسوة عزيزٌ عليهن العشية ما بيا[10]

فهل يكون هؤلاء النسوة غير بنيه وبناته بالرقمتين! وهل يعز مصرع الفقيد على أحد أكثر من بنيه!

أما ضعف الأسلوب فيلوح في بعض الأبيات التي نُسبت إليه مثل قوله:

وأصبحت في أرض الأعاديّ بعدما أراني عن أرض الأعاديّ قاصيا[11]

غريب يعيد الدار ثاوٍ بقفرة يد الدهر معروف بألاّ لا تدانيا

فيا صاحباً إما عرضت فبلّغن بني مازن والريب ألا تلاقيا

والذي نظم البيت الأخير أخذه من شاعر متقدم رثى نفسه قبل مصرعه وهو عبد يغوث الحارثي إذ يقول:

فيا راكباً إما عرضت فبلغنْ نداماي من نجران ألا تلاقيا

ومالك بن الريب، لا يأخذ كلام غيره، لأنه لم يهتم بأن يكون شاعراً، وإنما ينظم للتنفيس عن خواطره فحسب، ولعله لم يسمع بقصيدة سابقة.

ونحن بهذا لا ننفي الجودة الرائعة عما رُوي من شعر مالك الأصيل، ولكننا نقول إنه بريء من هذه الزيادات.

وقد رُويت لمالك بن الريب عدة مقطوعات شعرية ليست غريبة عن مشاعره كخارج على النظام يتربص الحاكمون به الدوائر، وفيها اعتزاز ببطولته، وتهديد لأولي الأمر، وكان مما قاله حين طلبه مروان بن الحكم وهو أمير على البصرة قبل أن يلي الخلافة حيث جهز نفراً من ذوي البسالة ليداهموه في مربضه ليلاً، ويسوقوه بعد أن اتهم بمقتل جماعة من الأبرياء، وتخوف العالم من شره، وقد وقع في قبضة القوم فغلوه بالحديد، وحانت فرصة استطاع فيها أن يفك قيوده بنفسه باحتيال يجيده أمثاله. ثم نهض فاعترض سبيله حارسين من الجند فغلبهما بقوته، وقتلهما لينجو، حتى أصبح في مأمن من العقاب وهنا قال مخاطباً مروان:

نحن الذين إذا خِفتُم مجلجلةً ... قُلتم لنا إنّا منكم لتعتصمُوا[12]

حتى إذا انفرجتْ عنكم دُجنَتها ... صِرتم (كجَرْم) فلا إلٌّ ولا رحم

لو كنتمو تُنكرون الغدر قلت لكم ... يا آلَ مروان جاري منكم الحَكَمُ

وواضح من هذه المقطوعة أن بعض الولاة في هذا العهد كانوا يصطنعون بعض الأشرار لقتال نفر آخر من طرازهم، وممن اصطنعوه مالك حين داهنوه قائلين له نحن منك وأنت منا، حت إذا تم لهم ما أرادوا قلبوا ظهر المجن لأصدقاء الأمس! فلا إلٌّ ولا رحم، وهو سلوكٌ منتقد، لأن الشر ملّة واحدة، وقد اعتبرهم مالك غادرين، فلا عليه أن يغدر، ومثل هؤلاء المارقين لا يعيشون في مأمن، ويتوقعون الخطر في كل وقت، وهي حياة مريرة لا يكتحل فيها جفن بنوم، ولا يهدأ بها جنب في مضجع وقد صور مالك بعض ظلماتها في قوله:

وضَعتُ جنبي وقلتُ اللهُ يكلؤني ... مهمَا تنمْ عنكَ من ليل فما غَفَلا[13]

والسيفُ بيني وبيْن السيف مشعرةً ... أخْشى الحَوادث إنّي لم اكن وَكِلا

وقد تقولُ وما تُخفي لجارتها ... إني أرَى مالك بن الريب قد نَحَلاَ

مَن يشهد الحرب يصْلاها ويصحبُها ... تراهُ مما كسته شاحِباً وجلا

ويقول:

وما أنا بالنائي الحفيظة في الوغى ولا المتّقي في السّلم جرّ الجرائم[14]

ولكنّني مستوحد الغرم مُقْدم على غمرات الحادث المتفاقم

قليلُ اختلاف الرأي في الحرب يأمل جميعُ الفؤادُ عند حلّ العظائم

وهذا الذي يحارب سلطان الدولة، ولا يتأنّى لتدمير العواقب، ولا ينام في السلم غافلاً عما سيحدث في الغد، هذا الحجر الصّلد لم يلن قلبه، ولم تنهمر دموعه إلا في موقف واحد، حين بكت ابنته شهلة، وقد آذنها بالفراق، وهي تعلم أنه يتعرض لأشد الأخطار، وأن الدولة جميعها تتربص به الدوائر، وكأنها ترى مصرعه رأي العين، فاشتعل صدره بالحزن ضعفاً أمامها. وعبّر عن أله الممض في قوله:

ولقد قلتُ لابنتي وهي تبكي بدخيل الهموم قلباً كئيبا[15]

حَذّر الحنق أن يصيب أباها ويُلاقي في غير أهلٍ شعوبا

اسكُتي، قد حززت بالدمع قلبي طالما حزّ دمعُكن القلوبا

وفي مرض الموت الذي تأكد ألا منجاة منه، تذكّر (شهلة) وهي تسأل عنه كل آت من الصحراء فلا تظفر بغير النبأ الصاعق، لقد عرف ذلك جيداً فقال من أبيات لعلها آخر ما قال:

تُسائلُ شهْلةُ قُفّالها وتسألُ عن (مالك) ما فعلْ[16]

ثَوى مالكٌ في بلاد العدوّ تُسَفّى عليه رياحُ الجبلْ

لذلك (شَهلةُ) جهّزتني وقد حالَ دون الإياب الأجلْ

وشهلة هي التي قال عنها في قصيدته الشهيرة:

تقولُ ابنتي لما رأتْ طول رحلتي سِفارُك هذا تاركي لا أباليا[17]

ويظهر أن شهلة كانت وحيدته. وأن الذين أضافوا له هذا البيت لم يلحظوا ذلك حين قالوا:

فمنهنّ أمٌّ وابنتاها وخالتي   وباكية أخرى تهيج البواكيا![18]

وقد ظل ذكر مالك يدوّي بعد مماته لأن ما قاله في رثاء نفسه كان موضع *احتفاء الرواة*، وقد تناقلوه في *حلقات الشعر* فانتشر له صيت بعيد، بدليل أن بعض الرواة نسب إليه ما لم يقل، وما يستحيل بداهة أن يقول، لأنه مات في خلافة معاوية بن أبي سفيان، فكيف يلتقي بالحجاج ابن يوسف الثقفي بعد عشرات الأعوام، وكيف يقول له مهدده، كما جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وفي كتاب الكامل للمبرّد إذ روى لمالك هذا من عالنا الكبير أبياتاً في هجاء والحجاج وهي:

فإن تنصفونا يالمروان نقترب   إليكم. وإلا فأذنوا ببعاد[19]

فما لنا عنكم مزاحاً ومرحلا   بعيس إلى ريح الفلاة صواد

وفي الأرض عن دار المذلة منهب   وكلّ بلادٍ أوطئت كبلاد

وماذا عسى الحجاج يبلغ جهده   إذا نحنُ جاوزنا حفير زياد

فلولا بنو مروان كاد ابن يوسف   كما كان عبداً من عبيد إياد

زمان هو العبد المقرُّ بذلّةٍ   يروائح صبيان القرى ويغادي

وأذكر أن الإمام المرصفي شارح (الكامل) خطّأ المبرّد فيما ذهب إليه وقال إن الأبيات ليست لمالك بن الريب، ولكنها للبرج بن خنزير التميمي (رغبة الأمل) جـ 5 ص 27، ومن قبل المرصفي نسبها ياقوت الحموي في معجم البلدان جـ 3 ص 304 من الطبعة الأولى للبرج بن خنزير التميمي وقال: كان الحجاج قد ألزمه البعث إلى المهلّب لقتال الخوارج (الأزارقة) فهرب منه إلى الشام وقال هذه الأبيات! والعجيب أن يعرف ياقوت ما غاب عن المبرّد وابن قتيبة، وهما عالمان وهو ورّاق!

وعلى كثرة ترداد قصيدة الرثاء في كتب التراث على توالي العصور لم نجد من شفع القصيدة بتحليل يبرز مطاويها الدفينة، لأنها مع سهولة

الألفاظ تتغلغل في شعاب النفس بإيحائها الشجي فهي من طراز الشعر الذي قال فيه البحتري عن بعض الأبيات:

وَرَكِبْنَ اللفظ القريب فأدْرَكْنَ به غاية المراد البعيد[20]

نعم لم نجد من خصها بتحليل أدبي يكشف هذه المطاوي، إلا ما كان من تقديم بارع لها كتبه الأستاذ أحمد الزين في مجلة الثقافة التي أشرت إليها من قبل، فقد قال «إن هذه القصيدة تنتظم أبياتها روح التفجع على الحياة المودّعة، وحنين من لا رجاء له في العودة، وإنك لتلمس رقّة العاطفة ودقّة الحس حين ترى الشاعر لم تشغله غشية الموت عن التفجع والرثاء لفرسه الذي حال الموت بينه وبينه، ولم يترك له ساقياً يورده الماء، وهذا منتهى ما تصل إليه الإنسانية من السمو النفسي في رعاية الوفاء بين الإنسان ومن يعاشره أياً كان نوعه، وفي اعتقادي أن هذه الإحساسات إنما تخلقها في قلب الإنسان الصراحة، وصفاء الطبيعة كما تميتها أو تضعفها قيود التكلف، والرياء في عيش الحاضرة، ولذلك قال بعض المتقدمين من العلماء في الشعر إذا جاءك بيت لص فاحتفظ به، وقد علل ذلك بأن اللصوص أبعد الناس عن الحواضر، فهم أصفى لغة وأسلم عبارة، وأزيد فأقول إن بعدهم عن الحواضر جعلهم أصفى طبيعة، وأسلم فطرة، إذ ليس في عيش البداوة من قيود التكلف، ما يصرف الناس عن الطبيعة نفسها، والطبيعة والإحساس هما ينبوع الشعر ومصدره».

وقد وقفت طويلاً عند الاستشهاد باللصوص البادين في هذا الموقف، لأني قرأت ما وقعت يدي عليه من أدب هؤلاء اللصوص، فوجدتهم يعشقون الحرية تماماً، فهم من طراز مالك، ولو وجدوا من يتفهم حريتهم الآبية، ويأخذهم بالتؤدة والرفق، لخلصوا مما تورطوا فيه من اللصوصية وقطع الطريق، وأستشهد هنا بمقطوعتين لزميلين من زملاء مالك في هذا النهج الخارجي، وأقول النهج الخارجي إذ بينهم وبين الخوارج شية في شدة الحمية، والشذوذ عن طاعة من يرونه غير مستحق للطاعة، مع الاعتراف بأن الخوارج يدافعون عن قضية رسخت في أذهانهم. أما

اللصوص فليس لهم قضية غير السلب والنهب انتقاماً من الموسرين والأثرياء! وفي مجال التمثيل لهذه الحرية أقدم المقطوعة الأولى لمتمرد ناشز اسمه (سعد بن ناشب) وكان كما يقول ابن قتيبة من شياطين العرب:

سأغسلُ عنّي العار بالسيف جالباً ... عليّ قضاءُ الله ما جالبا[21]

ويصغُر في عيني تِلادي إذا انثنتْ ... يميني بإدراك الذي كنت طالبا

فيا لَرِزام رشّحوا أبي مُقدَّماً ... إلى الموت خوّاضاً إليه الكتائبا

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ... ونكّب عن ذكر العواقب جانبا

ولم يستشرْ في رأيه غير نفسه ... ولم يرضَ إلا قائم السيف صاحبا

أما المقطوعة الثانية فمما قاله اللص الشهير «تأبط شراً»، واسمه ثابت بن عَمْسَل:

يا مَن لعاذلة خذّالة نشب ... خَرَّقْتِ باللّوم جلدي أي تخراق[22]

تقول أهلكت مالاً لو ضننت به ... من ثوب عزٍّ ومن بزٍّ وأعلاق

إني زعيم لئن لم تتركي عذلي ... أن يسألَ القوم عني أي آفاق

أن يسأل القوم عني أهل معرفة ... فلا يخبرهُم عن (ثابت) لاقِ

لتقرعِنَّ عليّ السِّنَّ من ندم ... إذا تذكرتِ يوماً بعض أخلاقي

فالاعتزاز بالشخصية، وإنفاق المال دون خوف من الغد، والشهرة بالشجاعة والصيال، ومنازلة الأعداء، مما نجده عند مالك وزملائه دون نكير.

ولا أنكر أن في الأبيات التي زيدت في مرثية مالك بن الريب ما يروق ويعجب، لأن الذي أضافها قد قدّر الموقف، وتخيّل أهواله ومصاعبه، فأتى بما لا يُستغرب بل بما يستملح، من أجمل ما زيد من هذا النمط الطريف، تذكر مالك مشهداً من مشاهد البهجة، حين تخيل عذارى

بدويات جميلات شبههن بالبقر على عادة البدو. وقد نزلن يجمعن الزهور، ويشممن العبير، في وقت مطلول بالندى عبق بالأريج! يقول الشاعر:

فياليت شعري هلْ تغيّرت الرّحا رَحَا المثل أو اضحتْ بِفَلْج كما هيا[23]
إذا الحيّ حلوها جميعاً وأنزلوا بها بقراً همّ العيون سراجيا
رَعيْن وقد كاد الظلام يُجنّها يَسُفْن الخزامى مرّة والأقاصيا

والأبيات في حاجة إلى اتئاد فكري لتفهم، وهي بهذا التصوير الدقيق لا تمثل روح مالك مهما بالغ الناظم في احتذائه، ومهما تلبّس شخصيته في نظمه الدقيق.

وبعد، فلم أقل كل ما لديّ! وحسبي أن أدفع القارئ إلى تأمل هذه القصيدة ومحاولة استبطانها في بعض أوقات الصفاء لتُسعده بالجديد!

الهوامش

1) الأغاني جـ 21 ص 297 ط دار الكتب العلمية، بيروت.

2) ديوان الفرزدق ص 232 ط الصاوي.

3) مختار الحديقة للخطيب جـ 12 ص 34.

4) ديوان دعبل ص 131 دار الكتاب اللبناني تحقيق الدخيلي.

5) مجلة الثقافة المصرية المجلد الأول عدد 14.

6، 7، 8، 9، 10، 11، ذيل الأمالي لأبي علي ص 135 وما بعدها.

12) الأغاني جـ 21 ص 293 بيروت، المكتبة العلمية.

13) الأغاني جـ 21 ص 294 بيروت، المكتبة العلمية.

14) الأغاني جـ 21 ص 296 بيروت، المكتبة العلمية.

15) الأغاني جـ 21 ص 297 بيروت، المكتبة العلمية.

16) معجم الشعراء للمرزباني ص 265 تحقيق عبدالستار فراج.

17، 18) ذيل الأمالي، أبو علي ص 297.

19) رغبة الآمل في شرح الكامل للمرصفي جـ (5) ص 27.

20) ديوان البحتري تحقيق حسن كامل الصيرفي جـ (1) ص 638 دار المعارف.

21) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاكر جـ (2) ص 696.

22) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاكر جـ (1) ص 312.

23) ذيل الأمالي ص 136.

الرؤية في شعر ذي الرُّمَّة

آن تحسين محمود الجلبي

الحلقة الأخيرة

«4»

رؤية الآخر

يشكل وجود الآخر ضرورة وتحقق لوجود الذات الـ (أنا) في مقابل الـ (أنت)، فالموجود البشري يعيش في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية، أي وجود الفرد مع أفراد آخرين. فالموجود البشري في أعمق جوانب وجوده يفيض على ما حوله، وهو يتجاوز حدود الوجود الفردي، ولا يكون مفهوماً إلا داخل كل اجتماعي واسع هو (الوجود - مع - الآخرين). فالموجود الآخر هو موجود في العالم بالطريقة نفسها التي توجد بها (الأنا) في العالم بوصفهم مراكز للاهتمام منها يُبنى العالم، فهم فاعلون ويشكلون العالم[521].

وفي علاقة (أنا - أنت) هناك ارتباط تماماً بالآخر خلال الانفتاح عليه، فهو ليس خارجاً عنا (هناك)، ولا هو وسيلة لإشباع ما يجاوز ذاته، بل إن العلاقة بين إحدى الذوات الموجودة وغيرها من الذوات الأخرى هو في شكل من أشكاله انشغال بالآخر لكنه انشغال لا يتخذ دائماً صورة العناية الإيجابية به بل إنه قد يتخذ الصورة السلبية المعاكسة ورؤية الآخر تتحقق من خلال العلاقة به، العلاقة التي تحفظ له آخريته وتفرده وتفسح له مجالاً ليكون ذاته من حيث هي وجود وفعل وقيمة. وبذلك تتأكد (الأنا) من خلال الآخر، وتصبح حقاً ذاتها من خلال علاقتها بالآخر، فلا يمكن أن يكون (أنا) من دون (أنت)[522].

ويتحقق هذا الوجود من خلال اندماج المرء في العالم بوساطة

جسده. فرؤية الآخر إدراك ووعي لكونه موجوداً في العالم وحاضراً جسدياً[523].

وتتجسد حالة حضور الآخر في الخطاب الشعري الرُّمي سواء أكان في صورة الممدوح أم المهجو أم الرفيق.

فرؤية الآخر (الممدوح) تتفاوت في قصائده بين البساطة والتعقيد، فمدحه موجه لأفراد وليس لجماعة، والممدوح الذي توجه إليه أبيات المدح ذو مكانة وسلطة، فيقول في عبدالملك بن بشر بن مروان(*)، كما يراه[524]:

إذا ما عَددنا يا ابن بشرٍ ثِقاتِنا	عَددتكَ في نفسي بأُولى الأصابعِ
أغرُّ ضياءُ من أميةَ أشرفتْ	به الذروةُ العليا على كل يافعِ
أتيناكَ نرجو من نوالكَ نفحةً	تكون كأعوامِ الحيا المتتابعِ
وأنـــــت كـــــريمٌ...	.. وبدر يبهرُ الليل طالعِ
أتيتُ أبا عمرو لأمرٍ يهمُّني	وكان الذي يُؤتى لأمرِ القطائعِ
فجاد كما جاد الفراتُ وإنما	يداهُ كغيثٍ في البرية واسعِ

إنه يرى الآخر ذو منزلة عالية ومكانة رفيعة، فهو يعده من الثقات الذين يطمئن إليهم لكن ذلك متحقق (في نفسي) داخل الشاعر وكأنه لم يصرح به إلا الآن من خلال خطابه الشعري المنبثق من الذات الشعرية التي هي الذات الجماعية (النحن الجماعية)، فالكرم والشجاعة تشكل النظام الاجتماعي والوجودي للمجتمع الذي تحكمه قوانين تحدد انتقالاته، وتتحكم في ذهنية جماعية خاصة به فله عقل خاص به، ووعي جماعي يختلف عن الوعي الفردي والحقل الاجتماعي هو التراب للذات، ومركز التحرك وأرضية العمل والفكر القيم، فهو الذي يخلق ذهنية الفرد وبواعثه ونوازعه ويدعوه وفق توجهات وقيم ويأخذ الأنا إليه بقوة[525]. فرؤية الآخر بأفعاله وقيمه تشكل تعالياً

على وجوده الأرضي الضيق والسمو من خلال الانفتاح على الآخر، والوجود من أجل الآخر الذي تحققه قيمة (الكرم) ونجدة الآخر ومعونته، ويقترن تشكيله الجسدي (الوجه) بالبياض الذي يعبر عن حسبه وأصالته ومكانته العالية، فهو مشرق مضيء، فتحول من وجود جسدي إلى وجود (نوري) مضيء للآخرين بكرمه الذي اقترن أيضاً بالبياض وضياء (البدر) الساطع الذي يبهر الليل ويزيح ظلامه ويحوله إلى نور وإشراق من خلال اكتماله (بدراً)، فالآخر (الممدوح) مكتمل في مكانته وعطائه اللامحدود وفيضه فهو (الفرات) في جوده وفيض عطائه ومنحه الحياة، وهو (الغيث) في الأرض الواسعة الامتداد لسعة عطائه، وهو (أبا عمرو) فكلمة (أب) المنحدرة من عهود أسطورية تعني المرعى والعشب الأخضر أي الخصوبة[526]. لقد شكلت رؤية الآخر (الممدوح) لدى الشاعر قوى تمنح الخصب والحياة والحيوية والاستمرارية وتجاوز للزمني والآني. إنها الذات التي تعلو على أحاديثها ونزوعها إلى التملك بانفتاحها على الآخر، وتحقق بذلك للآخر حريته وذاتيته.

ويقول في عبيدالله بن معمر التيمي(*)[527]:

تقولُ سُليمى إذ رأتني كأنني	لنجم الثريا راقبٌ استحيلُها
أشكوى حَمتك النوم أم نفرت به	هُموم تعنى بعد وهن دخيلُها
فقلتُ لها: لا بل هموم تضيفت	ثويك، والظلماء مُلقى سُدولُها
أتى دونَ طعم النوم تيسيري القِرى	لها واحتيالي أي جالٍ أجيلها
فطاوعتُ همي وانجلى وجهُ بازلٍ	من الأمر لم يترك خِلاجاً بزولُها
فقالت: عبيدَاللهِ من آل معمر	إليه أرحل الأنقاضَ يَرشُد رحيلُها
فتىً بين بطحاوي قُريشٍ كأنهُ	صَفيحةُ ذي غَربينِ صافٍ صَقيلُها
إذا ما قريشٌ قيل: أين خِيارُها	أقرتْ به شُبانُها وكهولُها

كأننا بالشاعر هنا من خلال (الآخر) يرغب في بناء إنسان حضاري يحمل قيماً أخلاقية أوجدها المجتمع، فالبطولة والكرم والشجاعة قيم فعلية تتجسد في شخصية الآخر الذي يصبح مثالاً يقتدى به، فيعيد المجتمع بذلك النظر في قيمه ليبنيها من جديد، والتأكيد على هذه القيم فيه إغناء للواقع وثرائه، فالآخر يمثل الأمان والخلاص، البطولة والشجاعة والعز والشرف وعلو النسب، وكأن ذات الشاعر تكتسب من ذات الآخر (الممدوح) قوتها وفاعليتها، لذا يرى في جسد الممدوح الذي يفيض بالمعنى والتعبيرية سيفاً قاطعاً حاداً واضحاً، فالممدوح/ السيف يشكل عالم التحدي المشروع والثقة، إنها الذات المليئة بالعزيمة والإصرار والمضاء والنفاذ والجدوى والفاعلية والوعي، إنه يفصل بين الحقيقة والوهم[528]. بين الحق والباطل والخير والشر، لذا يرحل إليه (المهزول) الذي يشكل وجوده معاناة حقيقية وعذاباً مستمراً. فيبرز (الممدوح) متجاوزاً بوجوده وقيمه الزمن/ فيعرفه (الشباب) و(الكهول)، إنه قديم وحديث، حاضر وماضي ومستقبل، فرؤية الآخر متشكلة من رؤية القيم الخالدة التي يحملها.

ويقول في مدح إبراهيم بن هشام المخزومي(*)[529]:

ألا طرقَتْ ميٌّ وبيني وبينها مَهاوٍ لأصحابِ السُّرى وتَرامِ

...

فإن كنت إبراهيم تنوينَ فالحقي نَـزْرهُ وإلا فارجعي بسلامِ

فلم تستطع مي مُهاواتنا السُّرى ولا ليل عيس في البُرينَ سوامِ

صفي أمير المؤمنين وخاله سمي نبي الله وابنُ هشامِ

أغرُّ كضوءِ البدر يهتز للندى كما اهتز بالكفينِ نَصلُ حسامِ

فِدى لكَ من حَتفِ المَنونِ نفوسنا وما كان من أهل لنا وسوامِ

أبوكَ الذي كان اقشعرَّ لفقدهِ ثَرى أبطحِ سادَ البلادَ حَرامِ

نمى بكَ آباءٌ كأنَّ وجوههم مصابيحُ تَجلو لونَ كل ظلامِ

فـأنـتـم بـنـوماء الـسـماءِ وأنـتـم إلى حسبٍ عندَ السماءِ جُسامِ
إليك ابتعثنا العيس وانتعلت بنا فـيـافي تَـرمي بـيـنـهـا بـسـهـامِ

يقدم الشاعر رؤيته للممدوح على عناء الرحلة التي اندفع فيها هو وصحبه على نوق (عيس) وقد كلفها مشقة الطريق اللاهب في هجير النهار وسط الصحراء الشاسعة، فكأن الممدوح لديه يهون في سبيله كل عناء، لذا اختار نوقاً بيضاء مشقرة وكأنه يوازي بينها وبين مكانة الممدوح العالية وشرفه الرفيع وأصالته، فهو (أغر) ورؤية جسده الشعري (بياض الوجه) تحيل إلى رؤية المعنى الفني بالقيم الإنسانية، فهو قد تجاوز ذاته وحاجاته وأصبح وجوده من أجل الآخرين كـ (ضوء البدر) في اكتمال نوره وضيائه المشرق الذي يزيل ظلام الليل، فكذلك الممدوح في حضوره يمثل رمز القدرة على التحقق والإنجاز، ومنح الرواء والحياة[530]. فهو يجمع بين الرقة والشفافية والصلابة فيستحق أن يفدى بالنفس والمال والأهل، وهنا يؤكد الشاعر من خلال الآخر قدراته وإمكانياته في مواجهة العالم بمواجهته للموت وتحديه للخوف والزوال من أجل الآخر وبذلك يسلب الموت رهبته ويؤكد عدم تمسكه بالحياة كنوع من تعالي الذات على آنيتها وفرديتها وعدم عزلتها ومشاركتها للآخر.

لقد شكل الشاعر رؤيته لذاته من خلال رؤيته للآخر (الممدوح) الذي يسمو بآبائه وأجداده مشيراً إلى فعل الخصوبة والامتداد والاستمرارية والتجدد في شخص الممدوح واتصال بالماضي وانشداد إلى الوراء وتحفيز للمستقبل، فالممدوح حفيد لأجداد وجوههم مصابيح منيرة تضيء كل ظلام، وفي هذا تشكيل ضدي بين الظلام والنور والظهور والخفاء والوضوح والغياب، فبياضهم ونورهم يقابل سواد الحياة، فهم مضيئون في عتمة الوجود مما يؤكد مكانتهم العالية، لقد تحول وجودهم إلى قيمة معنوية تقهر ظلمة الوجود.

ويقول في مدح عمر بن هبيرة الفزازي(*)[531]:

للركب بعد السُّرى مالت عمائمهم مَنيتهم نَفحاتِ الجودِ من عُمرا
كم جبتُ دونكَ من تَيهاءَ مظلمةٍ تيه إذا ما مُغني جنها سَمَرا
ومُزبدٍ مثل عَرضِ الليل لجُتهُ يُهل شُكراً على شَطيهِ من عَبَرا
أنتَ الربيعُ إذا ما لم يكن مطرٌ والسائس الحازم المفعولُ ما أمَرا
مازلت في دَرجاتِ الأمرِ مُرتقياً تَسمو وَينمي بكَ الفرعان من مُضَرا
حتى بَهرتَ فما تَخفى على أحدٍ إلا على أحد لا يعرفُ القَمَرا
أنا وإياك أهل البيت يَجمعنا حَسانُ في باذخ فَخرُ لمن فخرا
مجد العديين جداكَ اللذان هما كانا من العرب الآنفينِ والغُرَرَا
وأنتَ فرعٌ إلى عيصين من كرمٍ قد استطالا ذُرى الأطوادِ والشَّجَرا
حللتَ من مُضرَ الحمراء ذِروتَها وباذخُ العز من قَيسٍ إذا هدَرا
والحيُّ قَيسٌ حُماةُ الناس مكرمةً إذ القنا بين فتقي فِتنةٍ خطرا
بنو فَزارةَ عن آبائهم ورثوا دعائم الشرفِ العاديةِ الكُبرا
المانعون فما يُسطاعُ ما منعوا والمنبتون بجلدِ الهامةِ الشَّعَرا

يصف الشاعر عناء الرحلة والاندفاع في المتاهات المهلكة، فزمن رحلته كله زمن مشقة وعناء ولا يجد الراحة إلا بالوصول إلى الممدوح وملاقاته[532]. فلقد تجاوز من أجله كل المخاطر وعبر الأنهار الممتدة بلا نهاية (الفرات) كالليل ليحقق لقائه. لقد تجاوز النهر المعروف بعطائه ليصل إلى من هو أكثر عطاءً منه، فالنهر والكرم مطلقان في عطائهما وفيضهما، فالممدوح يجسد قوى الحياة: يمنح الحياة ويبدؤها ويولدها من جديد (الربيع)، إنه الثبات والخصب والديمومة وتجاوز لفاعلية الزمن، والوقوف بوجه العفاء والعدم، ورد على التفتت والهشاشة والبؤس والانقطاع والفقدان، إنه مواجهة العالم شعرياً بما

فيه من مآس وفقر وجدب[533]. لقد غدا نموذجاً ومثالاً لا فرداً لذا أصبح لازمنياً فكل مثال مرتبط بالمطلق، وكل مطلق لا يتغير أي خارج الزمنية[534]، فهو حكيم عاقل شديد يسوس الأمور يسمو ويعلو بأصله وبأفعاله لذا هو ظاهر عالي أبيض مشرق معروف كـ (القمر) يصل عطاؤه إلى الكل. وواضح أن الشاعر يؤكد دائماً على الربط بين رؤيته للممدوح وبين دلالة (القمر) مما يشير إلى أن بنية الإنسان العربي الحضاري هي بنية قمرية وليست شمسية، فالقمر عند العرب هو رمز الذكر، إنه (الأب) المصطلح والظاهر، وهو الرقيق المحب والعطوف (ود) وهو صاحب القدرة والعزة (كهلن) والحكمة والصدق والعلم، فكلها صفات تشير إلى قدرته وقوته وحبه وعطفه، فوجوده للقيمة[535]. فالقمر والإنسان كلاهما يعكسان فاعلية الزمن التغييرية: الولادة والنمو والاكتمال ثم الاختفاء والموت دورياً[536]. لذا يسعى الإنسان لتحقيق أبديته وديمومته على شكل قيم متجاوزاً الزمن، فالممدوح من قوم معروفين بأصلهم وأفعالهم المشرقة ونقائهم ونسبهم الشريف وشدتهم وصلابتهم فحتى الموت لا يقهرهم بل إنهم يجدون الحياة حتى في الأموات فينبتون في هامة الميت الشعر، لذا فالذات الشعرية الرُّمية لا ترى في الآخر إلا امتداداً لها واشتقاقاً منها فهو والآخر (الممدوح) يلتقيان في النسب وبذلك يرى الآخر بوصفه وجوداً وفعلاً وقيمةً.

ويقول في مدح الملازم بن حريث الحنفي(*)[537]:

أعاذلُ إن ينهض رجائي بصدرهِ	إلى ابن حُريثٍ ذي الندى والمكارمِ
فرُبَّ امرئ تنزو من الخوفِ نفسهُ	جلا الغم عنه ضوءُ وجهِ الملازمِ
أغَرُّ لجُيميٌّ كأن قَميصهُ	على نَصلٍ صافي نُقبةِ اللونِ صارمِ
يُوالي إذا اصطك الخُصومُ أمامهُ	وجوهَ القضايا من وجوه المظالمِ
صَدوعٌ بحكم الله في كُل شُبهة	ترى الناس في ألباسِها كالبهائمِ

قد يشكل العاذل هنا الذات المنشطرة عن ذاتها التي تعاني

صراعاً وخوفاً يتجسد من خلال حوارها، فالآخر (الممدوح) يمثل لـ(أنا) الشاعر الصفاء والكرم والخصوبة والحيوية والشجاعة والأمان، فوجهه المضيء المنير يزيل كل خوف وهو يجلو ظلام الدهر بعطائه الفياض وعلو ذاته على فرديتها ووجودها من أجل الآخر، وكشفه عن الحق وظهوره ووضوحه كـ (السيف) القاطع بين الظلام والنور والحق والباطل والشك واليقين والوهم والحقيقة، فهو ماض سريع، وبذلك استمد الممدوح قيمته من أفعاله إذ تحول الجسد لديه إلى خطاب وتعبير بتجاوزه الواقع، فهو عادل في قضائه بصير بأحكامه مهما اختلف الخصوم أمامه، فَطِن، ذكي، ينفذ أوامر الله. إن رؤية الممدوح تشكل للشاعر الحلم بالعدل والشعور بالأمان والمساواة وإظهار الحق، إنه يسعى لتأسيس مجتمع عادل منظم، إنه يواجه شعرياً واقعه بما فيه قسوة وظلم.

ويقول في مدح المهاجر بن عبدالله أحد بني بكر بن كلاب(*)(538):

وفي قَصرِ حُجرٍ من ذؤابة عامرٍ	إمامُ هُدى مُستبصرُ الحُكم عاملُهْ
كأن على أعطافه ماءَ مُذهبٍ	إذا سَمَلُ السربالِ طارت رَعابلُهْ
إذا لبس الأقوامُ حقاً بباطلٍ	أبانت له أحناؤه وشواكلُه
يعِفُّ ويستحيي ويَعلمُ أنهُ	ملاقي الذي فوق السماء فسائلُه
تَرى سيفه لا ينصفُ الساقَ نعلُهُ	أجل لا، وإن كانت طوالاً محاملُه
يُنيفُ على القوم الطوالِ برأسهِ	ومَنكبه، قرمٌ سِباطٌ أناملُه
له من أبي بكرٍ نُجومٌ جَرَت به	على مهل، هيهات ممن يُخايلُه
مَصاليتُ، ركابونَ للشر حالةً	وللخير حالاً ما تُجازى نوافلُه
غَطارفةٌ زهرٌ كأن وجُوههم	مَصابيحُ ذكاهُنَّ بالزيتِ فاتِلُه
يَعِزُّ - ابن عبدالله - من أنت ناصر	ولا ينصرُ الرحمن من أنتَ خاذلُه

إذا خاف قلبي جُورَ ساعٍ وظُلمةً ذكرتُك أخرى فاطمأنت بلابلُه
يَرى الله لا تُخفى عليه سريرة لعبدٍ ولا أسبابُ أمرٍ يحاولُه
لقد خَطَّ روميٌّ ولا زعماتِهِ لِعُتبة خطاً لم تُطبقْ مَفاصِلُه
بغيرِ كتابٍ واضحٍ من مُهاجرٍ ولا مقعدٍ مني لخصمٍ أُجادلُه
تَفادى شهودُ الزُّورِ دون ابن وائلٍ ولا ينفعُ الخصمَ الألد مَجاهلُه
يُكبُّ ابن عبدالله فاكل ظالمٍ وإن كان ألوى يشبهُ الحق باطلُه

ينتصب الممدوح هنا في لجة التغير والجدب والقفر، فالقصر رمز للرسوخ والديمومة والضخامة والصلابة وكجزء من تثبيت الأشياء في العالم[539]، فالآخر (الممدوح) يمتاز بالطول والضخامة وارتباط ذلك بالوعي والرزانة والحلم وامتداد الذكر والبقاء والعراقة والديمومة والمضاء[540]، إنه المثال الذي يراه الشاعر: الإمام العادل الهادي البصير بالأحكام، المانح الخصب والحيوية لأنه مليء بالحياة والإيمان، المفرق بين الحق والباطل المندفع من وازع إيماني بوجود الله وملاقاته في العالم الآخر (فوق السماء) العالم اللامرئي الأخروي الذي يحاسب فيه ويسأل، فتتداخل هنا رؤية الآخر برؤية ميتافيزيقية (الله) المحيط بكل شيء.

إن الآخر يبرز كوجود للآخرين كرماً ونجدة وشجاعة فهو من سلالة مضيئة مزهرة تتعالى على ظلمة الوجود بطهرها ونقائها وإشراقها، إنه ارتباط بالماضي واسترجاع له وامتداد للمستقبل. فالممدوح يملك صفات إيجابية في سلم القيم الاجتماعية مشكلاً قوى تحافظ على الحياة وتحميها وتنقذها على أساس العدل، فهو يمنح بكرمه وشجاعته ووقوفه بوجه الفقر والظلم.

ويقول في مدح مالك بن المنذر بن الجارود(*)[541]:

أقولُ لأطلاحٍ برى هَطلانها بناعن حواني دأيها المتلاحكِ

أجدي إلى دارِ ابن عمرةَ إنه ... مُنى هَمك الأقصى ومأوى الصعالكِ
وإنكِ في عَشرٍ وعَشرٍ مُناخةً ... لدى بابه أو تَهلكي في الهوالكِ
وجدناكَ فَرعاً ثابتاً يا بن مُنذرٍ ... على كل رأسٍ من نزارٍ وحاركِ
تُسامي أعاليه السَّحابَ وأصلهُ ... من المجد في بادي الثَّرى المتداركِ
فلو سِرتَ حتى تقطع الأرضَ لم تجد ... فتى كابنِ أشياخِ البريةِ مالكِ
أشدُّ ما استحصدَ الحبلُ مرة ... وأجبرَ للمستجبرينَ الضرائكِ
وأمضى على هولٍ إذا ما تَهزهزت ... من الخوف أحشاء القلوب الفواتكِ
وأحسنَ وجهاً تحت أقهبَ ساطعٍ ... عَبيطٍ؛ أثارتهُ صُدورُ السنابكِ
لقد بَلتِ الأخماس منكَ بسائسٍ ... هنيء الجَدا مُرِ العُقوبةِ ناسِكِ
تقولُ التي أمسَت خُلوفاً رجالُها ... يُغيرونَ فوق المُجماتِ العوالكِ
لجارتِها: أفنى اللصوص ابنُ مُنذرٍ ... فلاضيرَ ألا تُغلقي بابَ داركِ
وآمنَ ليلَ المسلمينَ فنوموا ... وما كان يُمسي آمناً قبل ذلكِ
تركتَ لُصوصَ المِصرِ من بين يائسٍ ... ومن بين مكنوعِ الكراسيع باركِ

يوجه الشاعر خطابه إلى الإبل (أطلاح) التي يندفع بها الشاعر في هجير النهار وتيه الليل في الصحراء المهلكة يتنقل بها من موضع إلى موضع حتى أتعبها المسير مما يشير إلى أن حاضر الشاعر مليء بالإحساس بالهلاك والانتهاء والإعياء والتعب، فزمن رحلته مشقة وعناء، وهنا تتحدد غاية الرحلة وتتعمق مشقات الطريق إلى رجل سينتصب الآن مثالاً لقوى الحياة، يحل الأزمة المتفجرة في ذات الشاعر وذات الناقة ويصل بها إلى قرار من النعومة والرخاء والأمان[542] فيتجلى الآخر (الممدوح) الأمل والمنية، جزل العطاء، كريماً سامياً، المأوى للفقراء والجائعين والمشردين، إنه الحلم بالهناءة والاستتار والبعد عن الأنظار والرقود بأمان، إنه الإحساس بالراحة والهدوء والسلام الداخلي والخارجي مما يشير إلى أن وجود الشاعر وجماعته

وجود قلق مضطرب غير مستقر ومتوتر والانفصام الحاد بينه وبين المجتمع في القيم والتطلعات، فالممدوح يمثل له (المأوى) البيت الذي يشعره بالألفة والدفء والأمان وقهر الخوف، إنه الحاجز الذي سيفصله عن المجتمع المأساوي ويمده بالقدرة على المقاومة ورفض الاستسلام والسكونية، فحركة الإبل رد على الصمت والسكونية ومحاولة تأكيد الحياة في شخص الممدوح الذي يشكل حركة إلى الأمام نحو المستقبل لتغيير العالم، واستمرارية قوى الحياة التي تقف بوجه الموت، فالشاعر الآن (هنا) والممدوح (هناك) يفصله عنه (20 يوماً)، إنه الأمل والغاية المستقبلية التي يصبو إليها، فكرمه ثابت على مر الزمان فهو متجاوز للزمنية والسفر إليه يمثل النجاة من العالم المفتت الهش أملاً بعالم جديد[543]، تتجلى فيه قوى الخصب والحيوية والأمان والعدل والحقيقة.

ويبدو أن شخصية بلال بن أبي بردة(*) حظيت بمنزلة كبيرة لدى ذي الرمة فاختصه بأكثر مدائحه وأطولها وأغزرها مادة، فيقول[544]:

ولكنني أقبلتُ من جانبي قسا	أزورُ امرءاً محضاً نجيباً يمانيا
من آل أبي موسى ترى الناس حوله	كأنهم الكروانُ أبصرنَ بازيا
مُرمينَ من ليثٍ عليه مَهابةً	تفادى الأسُودُ الغُلبُ منه تَفاديا
فما يُغربون الضحكَ إلا تَبسُّماً	ولا ينبسونَ القولَ إلا تناجيا
لدى ملكٍ يَعلو الرجالَ بضوئه	كما يَبهرُ البدر النُّجوم السَّواريا
فلا الفحشَ منه يَرهبون ولا الخنا	عليهم ولكن هيبةً هي ما هيا
بمستحكم جزل المُروءةِ مؤمنٍ	من القوم لا يهوى الكلامَ اللواغيا
فَتى السنِّ كهلِ الحِلمِ تَسمعُ قولَهُ	يُوازنُ أدناه الجبالَ الرَّواسيا
بلالِ أبي عمرو وقد كان بيننا	أراجيحُ يَحسِرون القِلاصَ النواجيا

فلولا أبو عمرو بلالٌ تزغمتْ بقُطرٍ سواها عن ليالٍ ركابيا
إذاً لَمطوتُ النِّسعَ في دَفِّ حُرةٍ يَمانيةٍ تَطوي البلادَ الفَيافيا
...
أبَيتَ أبا عمرو بلالُ بن عامرٍ من العيبِ في الأخلاقِ إلا تراخيا
تُقى للذي فوقَ السماءِ ونجدةً وحلماً يساوي حلمَ لُقمان وافيا
وخيراً إذا ما الريحُ ضُمَّ شَفيفُها إلى الشولِ في دفءِ الكَنيفِ المتاليا
إذا انعقدتْ نفس البخيل بمالهِ وأبقى عن الحَقِّ الذي ليسَ باقيا
تَفيضُ يَداكَ الخيرَ من كل جانبٍ كما فاضَ عَجاجٌ يُروي التناهيا
وكانَت أبَت أخلاقُ جَدِّك وابنهُ أبيكَ الأغرُّ القَرمِ إلا تعاليا

يمزج الشاعر في رؤيته للممدوح بين القيم العربية الأصيلة والقيم الإسلامية النابعة من وازع ديني، فيجمع في شخص (بلال) كل المعاني التي تجسده مثالاً يقتدى، فهو العالي في مكانته وحسبه وأصله، وهو جزل العطاء كريماً مضيئاً كـ (البدر) إشراقاً وبياضاً وعزاً ورفعة وشرفاً وأخلاقاً عالية وخصباً وسماحة ونجدة وتعالي على ظلمة الوجود وانفتاح على الآخر وتجاوز لحدود الأنا الضيقة والشعور باللاتناهي والطهر والوضوح والوجود للآخر، فهو (أبا عمرو) رمز الخصوبة والامتداد والتجدد، إن الآخر (الممدوح) يمثل الإنسان المثالي الشعري الذي يراه الشاعر ويواجه به عالمه المأساوي بما فيه من جدب وفناء وقتامة وإمحاء، إنه الثبات أمام التغيير، والخصب أمام الجدب والقحط، والحياة أمام الموت، إنه الصلابة والرسوخ أمام الهشاشة والتفتت، إنه حلم الإنسان الكامل: كرماً ونجدة وشجاعة وإيماناً، إنه العالم الجديد الذي يطمح إليه. ويبدو أن هذه الأفكار والرؤى تتردد في مدائحه الأخرى وفي رؤيته للآخر (الممدوح)[545].

لقد شكلت رؤية الآخر لديه قوى مانحة الخصب والحياة والتجدد والاستمرارية والعطاء والانفتاح، فمثل الآخر (الممدوح) له

العالم الذي يصبو إليه والذي يحرره من ربقة الزمان ويدفعه للتطلع إلى حياة أبدية وعالم يخلو من المآسي والأحزان والآلام.

وتظهر صورة الآخر (المهجو) كما يراه ذو الرمة ممثلاً للجانب السلبي في الحياة، فهناك ثمة علاقة بين (أنا) و(أنت)، بين فكرة ونقيضها، وسلوك وآخر[546]. ولم يستأثر (الهجاء) بنصيب كبير من ديوانه حتى أن النقاد القدامى حكموا عليه بأنه كان مغلباً في الهجاء، ولم يكن له حظ فيه[547].

ويبدو أن الشاعر آثر الابتعاد عن هذا النوع من الشعر الذي يبتذل الأخلاق والصفات فلم يرغب فيه على الرغم من شيوعه في عصره، لكنه اختط لشعره طريقاً متفرداً خاصاً به فكان صاحب اتجاه ورؤية في الحب والصحراء، ولا يعني ذلك أنه كان مضيعاً لموهبته الفنية - كما قيل عنه - بل على العكس استثمر هذه الموهبة ووجهها الوجهة الصحيحة التي تبعدها عما ينتقص منها فغايته للفن لذا كان يبتعد عن مواقف الهجاء والاصطدام بغيره من الشعراء[548].

فيقول في هجاء بني امرئ القيس(*)[549]:

ألا قبح الله القصيبة قرية	ومرأة مأوى كل زان وسارق
إذا قيلَ: من أنتُم، يقولُ خطيبهم	هوازنُ أو سعدٌ، وليسَ بصادقِ
ولكن أصلَ اللؤمِ قد تعرفونهُ	بحورانَ أنباطٌ عِراضُ المناطقِ
فهذا الحديثُ يا امرأ القيس فاتركي	بلادَ تميمٍ والحقي بالرساتقِ
دَع الهدرَ يا عبدَ امرئ القيس إنما	تَكشُّ بأشداقٍ قصارِ الشقاشقِ
أما كنت قبل الحرب تعلم إنما	تنوءُ بحراثين ميلِ العوائقِ
تُظلُّ ذُرى نخلِ امرئ القيسِ نسوةٌ	قِباحاً وأشياخاً لِئامَ المنافقِ
تبين نقش اللؤم في قسماتهم	على منصفٍ بين اللحى والمفارقِ
على كُلِ كَهلٍ أزعكيٍّ ويافعٍ	من اللؤمِ سربالٌ جَديدُ البنائقِ

رَميتُ امرأ القيسِ العبيدَ فأصبحوا ... خنازيرَ تكبو من هَوِّي الصواعقِ
إذا ادرؤوا منهم بقردٍ رَميتُهُ ... بموهيةٍ صُمُّ العظامِ العَوارقِ
إذا صَكَتِ الحربُ امرأ القيسِ أخَّروا ... عَضاريطَ أو كانوا رِعاءَ الدقائقِ
رَفعتُ لهم عن نصفِ ساقي وساعدي ... مُجاهرةً بالمُخزياتِ العوالقِ
تُسامي امرؤُ القيسِ القُرومَ سَفاهةً ... وحيناً بعبديها: لئيمٍ وفاسقِ
بأرقطَ محدودٍ وثطٌ، كلاهُما ... على وجهه وسمُ امرئٍ غير سابقِ

إنه ينطلق في رؤيته للآخر (المهجو) من خلال القانون السلطوي القديم المتجاوز مصوراً الأفعال التي لا يرضاها المجتمع بصورة سيئة فتصبح أساساً للسلوك الاجتماعي، ويصبح من يقوم بها خارجاً عن هذا السلوك متصفاً بالقبح فهي رؤية سلبية للآخر، فها هو يرى في المكان/ القرية (مرآة) السوء والاحتقار إذ أصبح المكان مأوى لكل من يملك صفة قبيحة مشينة من (سارق) و(زان) فيجمع بين صفة يكرهها المجتمع وأخرى يرفضها الدين، إنهم مثال للسوء والقبح والكذب لاسيما في نسبهم وفي ذلك استلاب لعربيتهم وأصالتهم وانقطاعهم فلا أصول ولا جذور لهم وبذا لا يكون لهم استمرار أو ذكر أي محدودية وجودهم من النواحي الاجتماعية والدينية فينسبهم إلى (اليهود) أو (النصارى) وهو بذلك يلغي وجودهم في الدنيا والآخرة، وينتقص من مكانتهم الاجتماعية والاقتصادية فهم (أهل فلاحة) أي ليسوا تجاراً أو كراماً أعزاء بل قد مالت عوائقهم وانحنت ظهورهم فهم بمنزلة العبيد وليس الأحرار، فنساؤهم قبيحات وشيوخهم لئام وكأن اللؤم ثوب يرتدونه ويقوم عليه وجودهم وحياتهم، واللؤم وجه من وجوه القبح والشر لاسيما وأنه وصفهم بالقصر والضمور، فهي صفة سلبية يرى من خلالها الآخرين أصغر من ذاته الشعرية وفي هذا نوع من التصغير والاحتقار لهم وتأكيد على ضآلة وجودهم وخمول ذكرهم لافتقادهم لـ (اللحية) و(ثط) التي ترمز إلى القوة والخصب[550]. إنه

يراهم مثالاً للجدب والقفر والفسوق واللؤم والقبح والشر والهشاشة والضآلة والمحدودية. ويؤكد ذلك في قوله[551]:

عُجبتُ لفخرٍ لامرئ القيس كاذبٍ ... وما أهل حوران امرأ القيس والفخر
وما فَخرُ مَن ليست له أوليةٌ ... تُعدُّ إذا عُدَّ القديمُ ولا ذكرُ
تَسمى امرؤ القيس ابن سعدٍ إذا اعتزتْ ... وتأبى السبالُ الصهبُ والآنفُ الحمرُ
ولكنما أصلُ امرئ القيس مَعشرٌ ... يَحلُّ لهم لحمُ الخنازيرِ والخمرُ
نِصابُ امرئ القيس العبيدُ وأرضُهم ... مَجرُّ المساحي لا فلاةٌ ولا مِصرُ
تَخطُّ إلى القَفرِ امرأ القيس إنه ... سواءٌ على الضيفِ امرؤ القيس والقفرُ
تُحبُّ امرؤ القيس القِرى أن تناله ... وتأبى مقاريها إذا طلع النسرُ
هل الناسُ إلا يا امرأ القيس غادرٌ ... ووافٍ، وما فيكم وفاءٌ ولا غدرُ
إذا انتمتِ إلا الأجدادُ يوماً إلى العلا ... وشُدت لأيام المُحافظة الأزرُ
علا باعُ قومي كل باعٍ وقَصرتْ ... بأيدي امرئ القيس المذلةُ والحقرُ
تفوتُ امرأ القيس المعالي ودونها ... إذا انتمرَ الأقوامُ يُحتضرُ الأمرُ
فما لامرئ القيس الحَصى إن عَددته ... وما كان يُعطيها بأوتارها القسرُ
أرحمٌ جَرت بالودِّ بين نسائكم ... وبين ابن خُوطٍ يا امرأ القيس أم صِهرُ
تَحنُّ إلى قَصرِ ابن خُوطٍ نساؤكم ... وقد مال بالأجيادِ والعُذر السكرُ
حَنينَ اللقاحِ الخُورِ حَرَّقَ نارَهُ ... بغولان حَوضى فوق أكبادها العشرُ
ومازالَ فيهم مُنذُ شَبَ بناتهم ... عوانٌ من السوءاتِ أو سَوأةٌ بكرُ
وإني لأهجوكُم ومالي بِسبكم ... بأعراضِ قومي عند ذي نهيةٍ عُذرُ

يشير في رؤيته للآخر إلى أصلهم غير العربي فهو (عجم) وفي ذلك تحقير لهم وتأكيد على العصبية القبلية العربية التي يمزج الشاعر بينها وبين المعاني الإسلامية فيشير إلى عدم إسلامهم فهم (نصارى)

يأكلون ما حرم الله وهنا إشارة إلى أنهم ملعونين في الدنيا والآخرة بعدم إطاعتهم أوامر الله وذلك يرجع إلى مكانتهم المبتذلة فهم (عبيد) لا يتساوون مع العرب، بل هم مثال للقحط والقفر والبخل فلا يطعمون الضيف ولا يقروه وهو يبعد عن وصفهم إلى أقصى حد فيراهم (عديمي الأحاسيس) إذ لا وفاء عندهم ولا غدر إذاً هم لا شيء ولا وجود لهم بالنسبة له لأنهم لا ينتسبون إلى البشر، بل ينتسبون إلى الذل والمهانة والضعة والضعف والاستكانة والخمول فلا ذكر لهم ولا أهمية لوجودهم ولا لرأيهم فلا يشاورون في أي أمر ولا يملكون القوة لاسترداد حقوقهم بل يلجأون إلى السلطان لضعفهم، يشيع بين نسائهم الفساد والفضيحة، إنه يصغرهم ويحقرهم إلى أقصى حد.

ويقول في الأعور الكلبي(*)، كما يراه[552]:

وجدتُكَ من كَلبٍ إذا ما نسبتُها ... بمنزلةِ الحيتانِ من ولدِ الضبِّ
فلو كنتَ من كلبٍ صميماً هَجوتُها ... جميعاً، ولكن لا إخالُكَ من كلبِ
ولكنني خُبِّرتُ أنك مُلصقٌ ... كما ألصقَ من غيرها ثلمةُ القعبِ
تهدي فخرت ثلمة من صميمه ... فلزَّ بأخرى بالغراء والشعبِ

فهو ينكر عليه صحة نسبه في (كلب) إذ هو ملصق بها وليس من صميمها، فيراه هشاً مفتقداً للقوة والثبات لأنه يفتقد للأصل الكريم والحسب الشريف الذي يثبته ويؤكد وجوده، وفي هذا تأكيد من الشاعر على الأصل العربي تعبيراً عن تعصبه للقبلية فهو يرى الإنسان الكامل في الإنسان العربي الأصيل الذي يمتلك القيم والمبادئ التي تسمو به وترفعه وتحقق وجوده.

ونراه يقول في جندل بن راعي الإبل[553]:

تَمنّى ابنُ راعي الإبلِ شَتمي ودونَهُ ... مَعاقِلُ صَعْباتٌ طِوالٌ على العبدِ
معاقل لو أن النُّميري رامها ... رأى نفسَه فيها أذلَّ من القردِ

فهو يراه عبداً ذليلاً ضعيفاً صغيراً لا يمكن أن يبلغ المكان العالي الذي فيه الشاعر، وهنا شعور بالتعالي على الآخر والنظر إليه نظرة دونية، واحتقار وتصغير له.

والشاعر في رؤيته للآخر (المهجو) قد لا ينطلق في ذلك في رؤية تشاؤمية سلبية مغلقة بل ربما كان نابعاً من رؤية متجاوزة متفتحة إلى إصلاح العالم، فرؤية الشر وتجسيمه لا تعني أننا نتهادن معه ولكن تعني أننا نواجهه(554).

وفي رؤيته للآخر يبرز (الرفيق) الذي يشكل وجوده وعي الذات الشعرية لذاتها وتحقيق إمكانياتها وثباتها، يقول(555):

واشعثَ مغلوبٍ على شَدنيةٍ	يَلوحُ بها تَحجينُها وصَليبُها
أخي شُقةٍ رَخوِ العِمامةِ منَّهُ	بتطلابِ حاجاتِ الفؤادِ طَلوبُها
تجلى السُّرى من وجهِهِ عن صَحيفةٍ	على السَّيرِ مشراقٍ كريمٍ شُحوبُها
كأني أنادي مائحاً فوقَ رَحلِها	ونَى غرفهُ والدَّلوُ ناءٍ قَليبُها
رَجَعتُ بميٍّ روحَهُ في عظامِهِ	وكم قبلَها من دعوةٍ لا يُجيبُها

ينطلق الشاعر في رؤيته للآخر من جسديته التي هي السبيل إلى فهمه وكشف دواخله والأساس في إدراكه بوصفه موجوداً في العالم، فيشكل جسد الآخر مظهراً وفعلاً يتحول من خلالهما - الجسد - إلى خطاب وتعبير يفيض بالمعنى، فها هو الشاعر يرى في رفيق رحلته ما هو خارجي من مظاهر الجسد التي تعكس ما يخفيه ويعانيه فيراه شاحباً هزيلاً أشعثاً قد كثرت همومه وطال سفره فظهر وجهه مشرقاً مضيئاً كريماً على الرغم من شحوبه وتعبه وذهاب قوته ونشاطه (رخو العمامة)، فالوجه تحول إلى صحيفة مضيئة في ظلام الليل مليئة بالعبارات والدلالات المعبرة، إنه يواجه ظلام الوجود بترحاله المستمر فشحوبه وهزاله دليل صبره وعزيمته وإرادته القوية الرافضة لحياة الاستسلام باختراق الصحراء المهلكة المجهولة ليحقق

غايته السامية، لقد انتقل الجسد الذي جسد فاعلية الزمن التغييرية من وجوده الفيزيائي إلى وجود لمعنى، فهو (مغلوب) قد غلبه النوم، إنها ذاته الرافضة للواقع وللإحساس بالزمني، فكأنه في بئر عميقة لا يسمع من يناديه فهو خارج المكان والزمان في عالم سفلي مليء بالأسرار والخفايا، عالم يوحي بالبؤس والاستلاب والظلام والخوف، إنه عالم الأموات والسكونية والخمول في قعر بعيد عن عالم الأحياء والحركة والفعل لذا فهو لا يستجيب لأية دعوة إلا بذكر (مي) التي تشكل المؤثر الأساس لإرجاعه إلى الحياة واستعادة وعيه. لكن هذا الآخر (الرفيق) ليس متحققاً، بل هو مجرد احتمال، إنه الرفيق المرئي شعرياً لا الواقعي الحقيقي لوجود (رب وواوها) في بداية البيت (وأشعثَ مغلوب على شَدنية) التي تعلق هذا الحدث وتجعله بنية احتمالية متخيلة[556]. فالشاعر يفترض وجود هذا الآخر الذي تحول لديه إلى معنى ليؤسس رؤيته الشعرية بالانفتاح على الآخر وتحقق المشاركة الجماعية في المعاناة والألم. يقول[557]:

وفتـيـةٍ غـيـدٍ مـن الـتـسـهـيـدِ   جـابُـوا إليـكَ الـبُـعـدَ مـن بَـعـيـدِ
يُـعـارضـونَ الـهـولَ ذا الـكـؤودِ   عِـراضَ كـلِ وَغـرةٍ صَـيـخـودِ
ودلـجِ مُـخـروطِ الـعَـمـودِ   سَـيـراً يُـراخـي مُـنَّـةَ الـجَـلـيـدِ
ذا قُـحـمٍ ولـيـسَ بـالـتَّـهـويـدِ   حتى استحلوا قسمة السُّجودِ
والمسحَ بـالأيـدي مـن الـصَّـعـيـدِ   نَـبـتُـهـمُ مـن مـضـجـعٍ مَـودودِ

إن الملامح الخارجية التي يراها الشاعر تكون موظفة لخدمة المعنى والقيم التي يحملونها، فالأفعال الصادرة عن هؤلاء (الفتية) المتجاوزة لحاجات الجسد الحياتية نابعة من القيم العليا التي تدفعهم إلى الابتعاد عن الملذات في سبيل تحقيقها واختراق كل الصعوبات وتجاوز المشقات من أجل الوصول إلى الغاية التي يسعون إليها، لذا فهم يسرعون في سيرهم الذي يعكس سرعة دواخلهم ودوافعهم وذواتهم المتجاوزة للواقع والسرعة لبلوغ المجهول الذي سيحقق آمالهم

لذا هم يقصرون في صلاتهم وهنا تداخل بين المعنى الوجودي والمعنى الديني، فوجودهم وصلاتهم ركنان أساسيان لتحققهم مما يشير إلى الغاية السامية التي يسعون إليها أو التي يسعى إليها الشاعر ويريدهم أن يشاركوه تلك المكانة فينبههم من نومهم المحبب إليهم ويوقظ فيهم الهمة والحركة والفعل، فحضورهم ووجودهم جزء من تحقيق الذات وثباتها ووعيها بعدم وحدتها وخروجها من طوق الأنا المتوحدة، فالأنت المتفوق ليس وحده، وإن ليس الواحد ضد الآخر، وهم لا يتنافون بل كلاهم معاً، فالشاعر يحقق شخصيته في حقل متزن من خلال تشكيل الآخر طرفاً في حوار(558).

إن رؤيته للآخر جسدت رؤيته للجمال والخصب والحياة والديمومة والاستمرار ورؤيته للقبح والقحط والجدب والقفر والبخل فكأنه ينطلق في رؤيته من ثنائية الحياة/ الموت، الخصوبة/ الجدب، العطاء/ البخل، إنه يقف بين طرفي الوجود يعاين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويعمق معرفتهم بها، تلك الذوات التي تمد امتداداً لذاته - في بعض الأحيان -، إنه يشكل الآخر وفق رؤيته تشكيلاً إيجابياً أو سلبياً، واقعياً أو متخيلاً ليعيد صياغة العالم على وفق واقع آخر وحياة آمنة مستقرة.

الخاتمة:

وإذ يؤذن البحث بخاتمة مطافه، فلابد من إجمال نتائجه وهي:

- إن الرؤية هي اجتماع البصر والبصيرة، فهي لا تتوقف عند حدود الإدراك العيني الظاهر بل تتجاوز حدود المرئي إلى الإدراك العميق اللامرئي للواقع والوجود.
- عمق المستوى الفكري والحضاري والفلسفي الذي بلغته العقلية العربية في العصر الأموي متمثلاً بشعر (ذي الرمة) إذ استمد من

هذا العمق رؤية متفردة، جعلته مميزاً، فرؤيته للطبيعة والإنسان والوجود وفلسفته في الحياة تركت أثرها واضحاً على سائر وسائل أدائه الفني الشعري وطريقة بنائه لقصيده، فشعره امتلك نبذة خاصة ميزته وحفظته إلى الآن. لقد أقامت قصائده عالماً خاصاً به، فقد بنى ثوابت أسلوبية وتعبيرية انبثقت من رؤيته الشعرية وعبرت عنها في الوقت ذاته.

- انطلاق الشاعر في رؤيته من إحساس شامل وشعور عميق بما يثير معاناة الإنسان وألمه وبما يحقق لذته وسعادته، فهو مرتبط بالآخرين، فكان صوته بالرغم من فرديته وثيق الصلة بنبض الإنسانية وهمومها، إذ يمتزج في شعره الخاص بالعام وتسقط الحدود الفاصلة بينهما، فتحول ما هو شخصي في رؤيته إلى عام شامل، وأصبح الهم العام هماً شخصياً.

- امتداد رؤية الشاعر وتكامل أبعادها عبر قصائده كلها بشكل مترابط ومتناغم ومنسجم مع نمو إطار تجربته وعمقها فهي منبثقة عن هم كياني.

- ارتباط رؤيته بأسلوب تعبيري اكتسبت فيه رموز الموروث الشعري المتصل بعصره وبرؤيته الجمالية والفكرية المألوفة في عصره شحنة نفسية وفكرية منحتها بعدها الخاص المتراكم من معانيها في مجالها وفضائها الدلالي، فـ (مية، والصحراء، والطلل، والحيوان) رموز ساعدت في التعبير عن رؤيته بحيوية مثيرة.

- إن رؤيته للطبيعة شكلت إعادة اكتشاف لها وأنسنتها، فهي مرآة للروح يتجلى فيها الخيالي والغيبي، لقد تحولت من مجرد موضوعات وأشياء إلى صور ورموز، فلا يرى فيها إلا الإنسان وظلاله وأشباحه.

- نفاذ رؤية الشاعر إلى عمق مأساة الإنسان الحائر في هذا الكون

وهو عمق مرتبط بحتمية القدر والخضوع لسطوته تمثلت في (الأطلال - الحيوان - الصياد وسهامه).

- انبثاق رؤيته للطلل من وعي عميق بالزمن والموت فمثلت لحظة وقوفه به تجربة وجودية أمام الفناء والخضوع لفاعلية الزمن التغييرية في عملية أبدية من الظهور والزوال.
- تنوع زوايا رؤيته للطلل على نحو احتملت فيه صورة الطلل لديه دلالات متصلة برؤى دينية.
- التزام الشاعر بنسق البناء التقليدي للقصيدة العربية قبل الإسلام لكنه ضمنها أفكاراً ورؤى ومضامين جديدة، فجاء تجديده ضمن الشكل التقليدي.
- تكرار السؤال المنطلق من الذات إلى الذات خلال وقفة الشاعر بالطلل بدلالة تومئ بعبثية الفعل.
- تكرار لأزمة القيد في شعره التي تبين رغبته في النزوع إلى عالم آخر سام.
- رؤية الشاعر القلقة إزاء التغير والفناء وبيانه جهل الآخرين ووقوفهم صامتين وفي كثير من الأحيان نائمين لا يعون مأساوية الواقع ويتمثل ذلك في رفاق الرحلة.
- جاءت تجربته الرؤيوية في اهتمامه بالكتابة والخط معبرة عن وعيه الحضاري الكتابي فقد تجاوز الوعي بالكتابة إلى كتابة وعيه بها إبداعياً.
- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.
- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية

صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.

- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.
- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.
- لقد مثّل اختراق الشاعر الصحراء تحدياً للذات والصحراء إذ يعلوها ويسمو عليها وعلى أخطارها ليبلغ هدفه المجهول.
- تعني الصحراء وفقاً لرؤيته الحرية ولكنها تعني بالقدر ذاته الموت والفناء. إنها صحراء الأبدية في كل زمان ومكان فكل شيء فيها مضلل وخادع، وكل حركة شبحية ووهمية تعبر عن عدم استقرار الشاعر وبحثه عن المستحيل والسعي له وعدم انتظاره، فرحلته مستمرة.
- إن اختراق الصحراء – الموت – المتاهة يمثل اختراق الوعي الشعري بجماليته لعالم الموت.
- لقد بحث عن الشعري عبر مسرحة الارتحال اللانهائي نحو أعماق الصحراء، فقد كانت لديه دعوة معرفية لاستيعاب رموز العالم من خلال المنظر الصحراوي، إذ مسرح معطياته من (رمال وكثبان وسرابات وعزيف جن ولهيب وحيوان وإنسان).
- تجلى الحيوان في التجربة الرؤيوية للشاعر بوصفه رمزاً يكشف عن اللامرئي من الوجود واستبطان أسراره، فجسد رؤيته للحياة

والصراع ضد الموت، واللقاء بين الحياة والموت وإرادة البقاء عند الحيوان والإنسان.

- اختلاف رؤية ذي الرمة عن سابقيه (للثور الوحشي) الذي كان رمزاً للإله القمر المقترن بالليل، فأظهره كارهاً لليل إذ يمثل له الشر والظلام وأصبح الشروق حلمه بالأمان والسكينة والاطمئنان.
- بروز رؤيته في نشدان القرار الأمين وتحقيق حلم النجاة والخلاص واسترداد الحياة الضائعة بتصويره الحيوان ناجياً في شعره دائماً من فتك الصياد، فلا يتمكن الصياد أبداً من اقتناص الحياة.
- لقد اهتم برؤية (الأنا) و(الآخر) روحياً وفكرياً وجسدياً واستوعب الإنسان بوصفه مظهراً وكينونة، وكونه يعي نفسه ويتبصر نهايته بالموت.
- انطلق الشاعر في رؤيته للموت من وعي ديني يقيني لذا فهو يواجهه ويعلو عليه.
- رحلته انتقال إلى أسمى وانقطاع عن ماض أو واقع إلى أمنيات وحياة أفضل فهجرته تجديد للحياة وبحث لبلوغ الحقيقة وكشف للذات الداخلية.
- اخترق برؤيته فيزياء اللغة إلى ما وراءها.
- انطلق في رؤيته لذاته بوصفه الكائن الذي استيقظ من سبات طويل، هو دعوة للتحرر من الأوهام والوصول إلى الحقيقة لنشدان خلاص الإنسان.
- حضور الحب في رؤيته هو حضور للنفس الباقية وتحقيقاً لوجودها والرد على فناء الحياة الدنيا بالسمو إلى الحياة العليا الأبدية بوصفها وجوداً دائماً.

- تحول الجسد وفقاً لرؤيته إلى خطاب وتعبير عن القيم الذاتية والمعنوية.

- مثلت رؤية المرأة لديه بحضورها المرئي الظاهر أبعد من مجرد شكل حسي مادي بل تجاوزت ذلك إلى استحالتها رمزاً لمعان وقيم عميقة معبأة بدلالات الخصب والنضج والعطاء منطلقاً من رؤية جمالية مطلقة.

لقد منح المرأة رمزية الشمس في حضورها وغيابها، ولكن باختلاف الرؤية عن سابقيه، فالدلالة الرمزية للشمس ارتبطت لديه بالسياق الثقافي والنصي للعصر الإسلامي إذ أفرغت من دلالتها الألوهية وأصبحت ظاهرة كونية تحمل الخير والشر وتؤثر في كل المخلوقات فهي آية من آيات الله وحجة ودلالة على قدرته تعالى.

- لم يجعل الشاعر المرأة مجرد قيمة صنمية كالشعراء السابقين فهي عنده ليست دمية أو تمثالاً أو نصباً ومنارة، بل هي كائن حي يتكلم وينطق.

- إن رؤيته للآخر تمثلت في الممدوح بوصفه مثالاً للجمال والخصب والحياة ورؤيته للمهجو بوصفه دلالة على القبح والقحط والجدب فهو يقف بين طرفي الوجود ليعاين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويعمق معرفتهم بها.

- لقد أفاد الشاعر من القرآن في لغته وخياله وتشكيل رؤيته.

- بيان نزعة الموت الواضحة في شعر ذي الرمة إذ إنه عانى من مرض عاش معه لفترة طويلة وأودى به في الأربعين من عمره مما جعله يشعر بقصر حياته وبحزن مطبق وشعور بالموت في كل لحظة.

- إن شعره مبني على ظاهرة التضاد التي تحكم الوجود، فهي ظاهرة بارزة بشكل جلي في شعره لاسيما في اقتران اللونين الأبيض والأسود في صور (الطلل - الحيوان - الإنسان «المرأة»).

- محاولة بث الحياة في أشكال الوجود في: الطلل/ الصحراء/ عالم الحيوان، هي رؤية متفائلة لحياة تتسم بالمأساوية والعدم والفناء.
- التأكيد على ثنائية الحركة والسكون، فكل شيء من حوله قائم على الحركة والتغير والزوال أمام السكونية والثبات، يتمثل ذلك في: الأطلال/ الصحراء (المياه الآجنة) الحيوان/ الإنسان.
- التأكيد على جوهر الأشياء وثباتها على الرغم من تغير الظاهر وتبدله، فالجوهر هو الأساس والأصل، ويظهر ذلك في صورة الطلل بتشبيهه بالسيف وجفنه، والثياب، والكتابة، وفي الإنسان بتغير مظهره الخارجي وبقاء جوهره الداخلي.

الهوامش

521) ينظر: الوجودية: 148-155.

522) ينظر: م.ن: 160.

523) ينظر: م.ن: 165.

◆) من ولاة البصرة في عهد مسلمة بن عبدالملك والي العراقيين ويقال كان بالكوفة فتيان يطعمون الطعام منهم عبدالله بن بشر بن مروان، وكان أكثرهم طعاماً وأشجاهم به. ينظر: ديوان ذي الرمة 819/2.

524) ديوانه: ق 25، 818/2. اليافع: المرتفع، الحيا: الخصب والمطر، القطائع: الأعطيات.

525) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 26.

526) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 44.

◆) هو عبيدالله بن عمر بن عبيدالله بن معمر التيمي القرشي، قتلته الخوارج، ولا عقب له، وكان والده عمر قد ولي البصرة أيام مصعب بن الزبير ثم صار من قواد عبدالملك. ينظر: ديوان ذي الرمة 936/2.

527) ديوانه: 28، 936/2. استحال: تحرك، دخيلها: ما دخله وبطنه، الثوي: الضيف الذي ثوى فيهم، تيسيري: تهيئتي لها، جال أجيلها: جهة أُوجهها، انبزلت: استبانت، خلاجاً: شكاً، الأنقاض: المهزول، ذي غربين: حدين، الغرب: السيف.

528) ينظر: أحلام الخيال الفني: 320.

◆) هو إبراهيم بن هشام بن إسماعيل بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبدالله بن عمرو بن مخزوم، وكان إبراهيم خال الخليفة هشام بن عبدالملك، وقد ولاه مكة والمدينة سنة 106هـ، ثم عزله سنة 114هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1057/2.

529) ديوانه: ق 33، 1057/2. الرهاء: الأرض الواسعة، الترامي: التباعد، سوام: تسمو وترتفع، السوام: الإبل الراعية والغنم، نمى بك: ارتفع بك، جسام: جسيم، ابتعثنا ووجهناها، إلهام: الحرور والسموم تتوقد بين السماء والأرض.

530) ينظر: الرؤى المقنعة: 412.

◆) لقد ولي ابن هبيرة العراق وخراسان سنة 103هـ، ثم عزله هشام بن عبدالملك سنة 105هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1162/2.

531) ديوانه: ق 37، 1162/2. مزيد: الفرات، الفرعان: الأعمام والأخوال، حسان: أم هبيرة، امرأة من بني عدي بن ملكان، يقال لها بسرة بنت حسان، باذخ: شرفاً مشرفاً، العديان: عدي بن عبد مناة بن أد (رهط ذي الرمة) وعدي بن فزارة (رهط الممدوح)، العيص: الشجر الملتف، عيصين: حيين، مضر الحمراء: لأنه أعطي الذهب من ميراث أبيه أو لأن شعارهم كان في الحرب الرايات الحمر.

532) ينظر: الرؤية المقنعة: 514.

533) ينظر: م ن: 506.

534) ينظر: م ن: 497.

535) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 256/6. والجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 226.

536) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 228.

◆) هو الملازم بن حريث بن جابر بن مسلمة بن عبيد بن ثعلبة بن الدول بن حنيفة بن لجيم بن مصعب من بني بكر وائل، وذكر أن أباه الحريث كان سيداً. ينظر: ديوان ذي الرمة 769/2.

537) ديوانه: ق 24، 769/2. تنزو: تثب، يوالي: يتابع ويعزل ذا من ذا، الصك: الضرب الشديد بالشيء العريض.

◆) هو من قبيلة أبي بكر بن كلاب بن عامر بن صعصعة من قيس بن عيلان، كان والي اليمامة والبحرين في خلافة هشام والوليد بن يزيد، توفي سنة 125هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1265/2.

538) ديوانه: ق 41، 1265. حجر: قصبة اليمامة، السمل: الأخلاق، رعابله: أخلاقه، مذهب:

ماء الشباب، ينيف: يشرف ويعلو على القوم، قرم: السيد الكريم، الغطريف: السيد الشريف، رومي: عامل المهاجر استعدى عليه ذو الرمة، عتبة: خصم (ذي الرمة) اختصموا على بئر وموضع.

539) ينظر: الرؤى المقنعة: 325.

540) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 147.

◆) هو من بني عبدالقيس، جعله خالد بن عبدالله القسري على شرطة البصرة، وولاه مصعب بن الزبير على بني عبدالقيس في حربه مع المختار الثقفي، توفي نحو سنة 110هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 657/2.

541) ديوانه: ق 17، 657/2. الأطلاح: الإبل، هطلانها: شدة سرها، الداي: فقار الظهر، الحواني: المعوجة، الحارك: أعلى الكاهل، ساطع: مرتفع، عبيط: طري، السنابك: أطراف الحوافر، بلت: لزمت، الأخماس: أخماس البصرة: (العالية، بكر بن وائل، تميم، عبدالقيس، الأزد)، الكتع: القطع، الكراسيع: أسفل الكف مما يلي الخنصر.

542) ينظر: الرؤى المقنعة: 514.

543) ينظر: م ن: 496.

◆) هو بلال بن أبي بردة عامر بن أبي موسى عبدالله بن قيس بن سليم بن هصار بن حرب بن عامر من بني الأشعر من كهلان بن سبأ. وهو حفيد أبي موسى الأشعري رضي الله عنه وكان من شرطة البصرة سنة (109هـ) ثم أصبح قاضي البصرة وأميرها إلى أن عزله يوسف بن عمر الثقفي سنة 120هـ فمات في سجنه. ينظر: ديوان ذي الرمة 1313/2.

544) ديوانه: ق 43، 1313/2. وينظر: ق 52، 32، 39. المحض: الخالص النسب، مرمين: مطرقين من هيبته، الغلب: الغلاظ الأقارب، جزل: عظيم المروءة، أراجيح: فلوات، الشفيف: الريح الباردة، عجاج: بحر له صوت.

545) ينظر: ديوانه: ق 38، 22، 4.

546) ينظر: الكرامة الصوفية: 204.

547) ينظر: الموشح: للمرزباني: 107، الأغاني 116/6، الشعر والشعراء: 341.

548) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 210.

◆) بنو امرئ القيس: هم بنو زيد مناة بن تميم، وقيل في الاشتقاق (ليس في امرئ القيس نباهة ولا رجال معروفون)، وكان ذو الرمة يهاجي شاعرهم هشام بن قيس المرئي، وكان سبب الهجاء أن ذا الرمة نزل بقرية لبني امرئ القيس يقال لها (مرأة) فلم يقروه ولم يعلفوا له. ينظر: ديوان ذي الرمة 259/1.

549) ديوانه: ق 7، 259/1. حوران: قرية بالشام، الرسائق: البساتين، الشقاشق: هي التي يخرجها البعير من شدقه إذا هدر، تنوء: تنهض، المنفق: خفة الشيء، أزعكي: قصير لئيم ضامر، العوارق: تعرق العظم لا تدع عليه لحماً، المضاريط: التباع، رعاء الدقائق: يرعون إبلهم الهزيلة، ثط: لا لحية له.

550) ينظر: المطر في الشعر الجاهلي: 155.

551) ديوانه: ق 15، 592/1. وينظر: ق 23، 40، 47، 5، 57. السبلة: ما على الشارب من شعر، نصاب: الحسب والأصل، الحصى: العدد الكثير، ابن خوط: رجل من بني امرئ القيس، العذر: الضفائر من الشعر، الخور: الغزار من الإبل.

◆) هو الحكم بن عوانة بن عياض الكلبي، وهو والد عوانة الإخباري المشهور وكان أبوه عبداً خياطاً، وكانت أمه أمّة سوداء لآل أبي أيمن بن خريم بن فاتك الأسدي وقد ولي حكم السند، ثم ولاه هشام بن عبدالملك خراسان سنة 109هـ، ويذكر أن الحكم قد خالف ونازع ذا الرمة في بعض قوله فقال فيه هذه الأبيات. ينظر: ديوان ذي الرمة 1773/3.

552) ديوانه: ق 78، 1773/3. الملصق: الدعي، الثلمة: الموضع الذي قد انثلم، القعب: القدح الغليظ الجافي، دهدهت: تدحرجت، خرت: سقطت، لز: شد والصق بها، الفراء: مادة لاصقة، الشعب: إصلاح الإناء المكسور.

553) ديوانه: ق 18، 667/2.

554) ينظر: حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور: 105.

555) ديوانه: ق 21، 696/2. وينظر: ق 39، 33، 36. تحجينها: وسمها، منه: ذهبت قوته ونشاطه، المائح: الذي يملأ الدلو من أسفل البئر، القليب: البئر.

556) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 94.

557) ديوانه: ق 11، 338/1. غيد: اللين في العنق، الوغرة: شدة الحر، صيخود: شديدة وقع الحر، الكؤود: الشديدة، مخروط: شديد منجذب، عموده: بطنه ومعظمه، الجليد: الجلد، ذا قحم: السير شديد وذو انتقال، التهويد: السير اللين، مودود: نوم محبوب.

558) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 23.

قائمة المصادر والمراجع

- أبعاد التجربة الفلسفية: ماجد فخري - دار النهار للنشر - بيروت - 1980.
- الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل: د. عبدالرحمن القعود - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 2002.
- أحلام الخيال الفني - مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة: د. حسنة عبدالسميع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1998.
- أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل - دار الآداب - بيروت - 1994.
- استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية: مطاع صفدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 2 - 1986.
- أساس البلاغة: جارالله الزمخشري - دار الشعب - القاهرة - 1960.
- أسطورة سيزيف: ألبير كامو - تر: أنيس زكي حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت - د.ت.
- الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني: مؤسسة جمال للطباعة والنشر - بيروت - د.ت.
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناصر - دار النهار - بيروت - 1979.
- انتروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبروتون - تر: محمد عرب صاصيلا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1993.
- الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك فروم - تر: سعد زهران - مراجعة وتقديم: لطفي فطيم - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1989.
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: د. حسني عبدالجليل يوسف - مكتبة النهضة المصرية - مصر - د. ت.
- أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي: ناصر الدين الشيرازي البيضاوي - مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع - بيروت - د.ت.
- بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة: د. صالح هويدي - الموسوعة الصغيرة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1993.
- التحليل النفسي للذات العربية - أنماطها السلوكية والأسطورية: د. علي زيعور - دار الطليعة - بيروت - 1982.

- تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي: أ. د. موسى ربابعة - مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع - الأردن - 2000.

- التصور والخيال - موسوعة المصطلح النقدي: ر.ل. بريت - تر: عبدالواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - 1979.

- التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف - دار المعارف - مصر - ط 3 - 1965.

- تفسير التحرير والتوير: محمد الطاهر بن عاشور - الدار التونسية للنشر - تونس - د.ت.

- الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب - صدمة الحداثة: أدونيس - دار العودة - بيروت - ط 4 - 1983.

- جامع البيان عن تأويل آي القرآن: أبي جعفر محمد بن جرير الطبري: دار الفكر - بيروت - 1988.

- جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب - دار العلم للملايين - بيروت - 1979.

- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي - دار أفريقيا الشرق - بيروت - 1999.

- جماليات المكان: غاستون باشلار - تر: غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - 1984.

- الجمالية في الفكر العربي - دراسة: د. عبدالقادر فيدوح - منشورات اتحاد الكُتاب العرب - دمشق - 1999.

- الحوار بين الحلم واليقظة - الفنان علاء بشير: د. ضياء خضير - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 2000.

- الحياة والموت في الشعر الأموي: د. محمد بن حسن الزير - دار أمية للنشر والتوزيع - الرياض - د.ت.

- حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور - دار اقرأ - بيروت - 1981.

- الحيوان: الجاحظ - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الكتاب العربي - بيروت - 1969.

- الحيوان في الأدب العربي: شاكر هادي شاكر - مكتبة النهضة العربية - مصر - 1985.

- الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: د. سعيد توفيق - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - 1992.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبدالقادر البغدادي، تحقيق: عبدالسلام هارون - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط 3 - 1989.

- دائرة المعارف الإسلامية: نقلها إلى العربية: محمد ثابت الفندي - أحمد الشناوي - إبراهيم زكي خورشيد - عبدالحميد يونس - مراجعة: محمد مهدي علام - د.م - 1933.

- دراسات في الأدب الجاهلي: د. عادل جاسم البياتي - دار النضر المغربية - الدار البيضاء - 1986.

- دراسات في الشعر العربي القديم: د. بهجت عبدالغفور الحديثي - المكتبة الوطنية - بغداد - 1990.

- دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف - دار الأندلس - بيروت - 1983.

- دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب (دراسة أنموذجية): منصور فيسومة - دار سحر للنشر - تونس - 1996.

- ديوان جميل (شاعر الحب العذري): جمع وتحقيق وشرح: حسين نصار - دار مصر للطباعة - مصر - د.ت.

- ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي - رواية الإمام أبي العباس ثعلب - حققه وقدم له وعلق عليه: د. عبدالقدوس أبو صالح - مطبعة طربين - دمشق - 1972.

- ذو الرمة - دراسة ونقد: طراد الكبيسي - ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره - بغداد - 1969.

- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: د. يوسف خليف - دار المعارف - مصر - 1970.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب رومية - اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين - د.م - 1975.

- الرمز الشعري عند الصوفية: د. عاطف جودة نصر - دار الأندلس - بيروت - ديب - المؤسسة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1986.

- الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضاري للأدب: شكري محمد عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1978.

- رؤية دوستويفسكي للعالم: نيقولا بردياف - تر: فؤاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

- روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ابن قيم الجوزية - فسر غريبه وراجعه: صابر يوسف - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1982.

- الزمان الوجودي: عبدالرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ط 2 - 1995.

- زمن الشعر: أدونيس - دار العودة - بيروت - ط 2 - 1978.

- الزمن في الأدب - هانز ميرهوف - تر: أسعد مرزوق - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - 1972.

- سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): الطاهر لبيب - تر: مصطفى الحسناوي - دار الطليعة - بيروت - ط 2 - 1988.

- شرح تأويل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي لسورة يوسف (سلوك القلب من الوجود إلى الفناء ثم البقاء) : دراسة وتأليف: محمد علي حاج يوسف: تقديم الأستاذ الشيخ محمد رجب ديب - حلب - بيروت - 1999.

- شرح ديوان جرير: تحقيق: محمد عبدالله الصاوي - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - د.ت.

- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الأندلس - بيروت - ط 2 - 1983.

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل: د. عبدالعزيز المقالح - دار العودة - بيروت - 1981.

- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية (ذو الرمة نموذجاً): د. حسن البنا عز الدين - عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة - 2001.

- شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط 2 - 1978.

- الشعر والزمن: جلال الخياط - دار الحرية - بغداد - 1975.

- الشعر والشعراء: ابن قتيبة - تحقيق: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - مصر - 1982.

- الشعر واللغة: د. لطفي عبدالبديع - مكتبة النهضة المصرية - مصر - 1969.

- الشعر والمجتمع - مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث - دار الحرية - بغداد - 1974.

- الشفاهية والكتابية: والتر ج. أونج - تر: د. حسن البنا عز الدين - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1994.

- صحيح البخاري: للبخاري - دار الحياة - بيروت - د.ت.

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ساسين سيمون عساف - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1982.

- الصوفية والسوريالية: أدونيس - دار الساقي - بيروت - 1992.

- طبقات فحول الشعراء: ابن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر: مطبعة المدني - القاهرة - 1974.

- الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي - دار الإرشاد - بيروت - 1970.

- طريق الفيلسوف: جان فال - تر: أحمد حمدي محمود - مؤسسة سجل العرب - القاهرة 1967.

- العزف على وتر النص: د. عمر الطالب - دار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000.

- العزلة والمجتمع: نيقولاي برديائيف - تر: فؤاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

- عصر السريالية: والاس فالي - تر: خالدة سعيد - دار العودة - بيروت - 1981.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني - تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الجيل - بيروت - ط 4 - 1972.

- الغزل العذري - دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف - دار الحقائق - د.م - 1982.

- فتح البيان في مقاصد القرآن: صديق بن حسن البخاري - قدم له وراجعه: عبدالله الأنصاري - دار إحياء التراث الإسلامي - قطر - د.ت.

- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي: النعمان القاضي - دار المعارف = القاهرة - د.ت.

- فكرة الجسد في الفلسفة الوجودية: د. حبيب الشاروني - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - 1974.

- الفلسفة الوجودية: زكريا إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - 1956.

- فن الحب: إريك فروم - تر: مجاهد عبدالمنعم مجاهد - دار العودة - بيروت - 1972.

- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا الحاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - 1980.

- في حداثة النص الشعري - دراسات نقدية: د. علي جعفر العلاق - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1990.

- في الشعر الإسلامي والأموي: عبدالقادر القط - دار النهضة العربية - بيروت - 1976.

– في الشعرية: كمال أبو ديب – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – 1987.

– في المعنى والرؤيا – دراسات في الأدب والفن: بديعة أمين – دار الحرية – بغداد – 1979.

– القاموس المحيط: الفيروز آبادي – المؤسسة العربية – بيروت – د.ت.

– قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: د. محمد عبدالمطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – مصر – 1996.

– قراءة ثانية لشعرنا القديم: د. مصطفى ناصف – دار الأندلس – د.م – 1981.

– قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبدالصبور – دار الكتاب العربي – القاهرة – 1968.

– قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي حياة وآراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم – ديورانت – مكتبة المعارف – بيروت – 1982.

– القلق والاغتراب في شعر ما قبل الإسلام: د. عمر الطالب – دار عكاظ – المغرب – 1988.

– القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: د. عبدالقادر فيدوح – دار الأيام للنشر – البحرين – 1998.

– كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي – تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي – وزارة الثقافة والإعلام – العراق – 1985.

– الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: الزمخشري – دار الفكر – بيروت – 1983.

– الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم – القطاع اللاواعي في الذات العربية: د. علي زيعور – دار الأندلس – بيروت – ط 2 – 1984.

– الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي – دراسة نقدية: د. حسن البنا عز الدين – دار المناهل – بيروت – 1989.

– لحظة الأبدية: دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين: سمير الحاج شاهين – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت – 1980.

– لسان العرب: ابن منظور – الدار المصرية – القاهرة – د.ت.

– اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر – دار البحوث العلمية – الكويت – 1982.

– محيط المحيط – قاموس مطول للغة العربية: المعلم بطرس البستاني – مطابع مؤسسة جواد للطباعة – لبنان – 1977.

- المخصص: ابن سيده - تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي = دار الآفاق الجديدة - بيروت - د.ت.

- المدخل إلى الرؤيا وتعبيرها: حسن مظفر الرزو - شركة مطبعة الجمهور - الموصل - 1990.

- المذاهب النقدية - دراسة وتطبيق: د. عمر الطالب - دار الكتب للطباعة والنشر - الموصل - 1993.

- مسائل في الإبداع والتصور: جمال عبدالملك - دار التأليف - الخرطوم - 1972.

- المسألة الفلسفية: محمد عبدالرحمن مرحبا - منشورات عويدات - بيروت - 1961.

- مشكلة الحب: زكريا إبراهيم - دار مصر للطباعة - مصر - ط 2 - 1970.

- مصطلحات قرآنية: د. صالح عضيمة = الجامعة العالمية الإسلامية - د.م - 1994.

- المطر في الشعر الجاهلي: د. أنور أبو سويلم - دار عمار - عمان - 1987.

- معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الفكر - بيروت - 1979.

- المعجم الفلسفي: جميل صليبا - دار الكتاب المصري - القاهرة - د.ت.

- المعجم الفلسفي: مجموعة من العلماء - عالم الكتب - بيروت - 1979.

- مفاتيح القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا): د. عبدالله الفيفي - النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية - 2001.

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي - دار العلم للملايين - بيروت - 1968.

- مقامات الهمذاني: قدم لها وشرح غوامضها: الشيخ محمد عبده - دار الشرق - بيروت - ط 7 - 1986.

- مقدمة في نظرية الأدب: عبدالمنعم تليمة - دار العودة - بيروت - ط 2 - 1979.

- مقامة القصيدة العربية في العصر الأموي: حسين عطوان - دار المعارف - مصر - 1974.

- مقدمة للشعر العربي: أدونيس - دار العودة - بيروت - 1971.

- من الكائن إلى الشخص - دراسات في الشخصانية الواقعية: د. محمد عزيز الحبابي - دار المعارف - مصر - 1968.

- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الآفاق النظرية وواقعية التطبيق: د. قاسم البريسم - دار الكنوز الأدبية - د.م - 2000.

- مواقف في الأدب والنقد: د. عبدالجبار المطلبي - دار الرشيد للنشر - بغداد - 1980.

- الموت في الفكر الغربي: جاك شورون - تر: كامل يوسف حسين - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1984.

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني - وقف على طبعه: محب الدين الخطيب - المطبعة السلفية - القاهرة - ط 2 - 1385هـ.

- مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى: جورج سنتيانا - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت.

- الموت والعبقرية: عبدالرحمن بدوي - دار القلم - بيروت.

- نظرية التأويل: مصطفى ناصف - النادي الأدبي الثقافي - جدة - 2000.

- نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية: د. السيد إبراهيم - مكتبة زهراء الشرق - القاهرة - 1998.

- النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين: جلال الدين سعيد - دار نور للطباعة والنشر - د.م. - 1997.

- الوجودية: جون ماكوري - تر: د. إمام عبدالفتاح إمام - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1982.

- وصف الطبيعة في الشعر الأموي: إسماعيل أحمد العالم - دار عمار - بيروت - 1987.

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان - تحقيق: إحسان عباس - دار الثقافة - بيروت.

الدوريات:

- أدب الرؤية - المفهوم والمدلول: د. عمر الطالب - مجلة الموقف الثقافي - العدد (41) - 2002 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد.

- الألوان في اللغة والأدب: الصادق الميساوي - مجلة حوليات الجامعة التونسية - عدد (36) - 1995 - جامعة تونس.

- الأنا الأعلى في الذات العربية - البطل في التصوف والانثروبولوجيا والفنون والأحلام: د. علي زيعور - مجلة آفاق عربية - العدد (5) - 1980 - بغداد.

- بحثاً عن رؤية كونية في شعر أبي تمام: د. فهد عكام - مجلة التراث العربي - العدد (9) - 1982 - دمشق.

- تعبيرية اللون في شعر عنترة: جاسم محمد صالح - مجلة جذور - العدد (2) - 1999 - النادي الأدبي الثقافي - جدة.

- *تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: مطاع صفدي - مجلة الفكر العربي المعاصر* - العدد (38) - 1986 - مركزالإنماء القومي - بيروت.

- التفسير الأسطوري للشعر القديم: أحمد كمال زكي - مجلة فصول - العدد (3) - 1981 - مصر.

- الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام: د. مؤيد اليوزبكي - بحث ملقى في المؤتمر العلمي السنوي لكلية الآداب - 2002.

- الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث - مقاربة لمفهوم الرؤيا في حركة مجلة شعر: حسن مخافي - مجلة جسور - العدد (3/2) - 1993 - تصدر عن دار كتاب - واشنطن - 1992.

- روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة: د. تامر سلوم سلوم - مجلة آفاق الثقافة والتراث - العدد (10) - 1995 - الإمارات العربية المتحدة.

- رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: ياسين عايش - مجلة دراسات - المجلد (28) - العدد (1) - 2001 - الجامعة الأردنية.

- الرؤيا في النص السردي العربي حافز سردي أم وحدة دلالية؟: نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول - المجلد (13) - العدد (3) - 1994 - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الرؤيا في القرآن الكريم: عبدالجبار السامرائي - مجلة المورد - العدد (2) - 1992 - العراق.

- الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة: إحسان عباس - مجلة الثقافة - العدد (588) - 1950 - القاهرة.

- الصحراء ورامزوها (لبيد بن ربيعة): أندريه مايكل - تر: عبدالكريم حسن - سميرة بنت حمو - مجلة البحرين الثقافية - العدد (15) - 1998 - البحرين.

- الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي: د. عبدالقادر الرباعي - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني - العدد (31) - 1986 - الأردن.

- الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا: فاضل ثامر - جريدة الثورة - صفحة ثقافة - 186/11/1 - العراق.

- القطا في اللغة والشعر العربي القديم: د. محمد السليمان السديس - مجلة كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المجلد (12) - العدد (1) - 1985.

- القصيدة العربية وطقوس العبور - دراسة في البنية النموذجية: د. سوزان ستيتكيفيتش - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق - المجلد الستون - الجزء الأول - 1985 - دمشق.

- مجنون ليلى وذو الرمة وأبو زيد الهلالي بين الواقع التاريخي والرواية الشعبية: هاشم الطعان - مجلة التراث الشعبي العراقي - العدد (3/2) - 1976 - العراق.

- مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان - تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز - مجلة ألف - مجلة البلاغة المقارنة - العدد (6) - 1986.

- موقف الإنسان التناقضي من الوجود: إريك فروم - عرض وتلخيص: إميل توفيق - مجلة الأديب - الجزء الخامس - 1964 - بيروت.

- نظرية الحب عن الشعراء التروبادور وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي: د. إبراهيم أحمد ملحم - مجلة عالم المعرفة - المجلد (29) - العدد (1) - 2000 - الكويت.

- النار في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم - مجلة دراسات - المجلد (15) - العدد (3) - 1988 - الأردن.

- الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: إحسان الديك - مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) - المجلد (13) - العدد (2) - 1999 - نابلس - فلسطين.

الأطروحات الجامعية:

- الأمل في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد محمود زيدان العبيدي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1996.

- تراكيب أبنية الجذور (بصر، رأى، نظر) في القرآن الكريم - دراسة دلالية: عزة عدنان أحمد - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب = جامعة الموصل - 2001.

- الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): هلال جهاد - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1998.

- الرمز والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1992.

- شعر ذي الرمة (دراسة فنية): خالد ناجي السامرائي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - الجامعة المستنصرية - 1997.

- اللون في شعر ذي الرمة: شيماء خيري فاهم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية التربية - جامعة القادسية - 2000.

المراجع الأجنبية:

- **Encyclopedic world dictionary - librairie duliban: Beirut, 1974.**
- **Princeton encyclopedia of poetry and poetics - Alex preminger, London, 1979.**
- **The poetry of vision - five eighteenth century poets: patricia meyerspacks cambridge, massachusetts 1967.**

منهج القدماء

في التراجم

حسن مسكين مبارك

استهلال:

قضية المنهج من القضايا العامة التي شغلت الباحثين والكتاب والنقاد منذ القديم حيث أفرزت لها مؤلفات عدة، وتناولتها أقلام كثيرة، وناقشها دارسون مختلفون كل من زاويته الخاصة، وحسب تصور معين لطبيعة المنهج، وماهيته ووظائفه، والشروط اللازمة لقيامه كنموذج علمي له سماته الخاصة، وطابعه المميز الذي تهتدي به الأقلام في التأليف، وتسترشد به الأفهام في بيان الأفكار وصياغة العبارات بمنطق سليم، وفهم قويم، خال من العلل، مستند إلى الدلائل والبرهان.

انطلاقاً من هذه الاعتبارات، وغيرها يضيق المقام للتفصيل فيها. ووعيا منا بأهمية هذه القضية في جوانبها المتكاملة، والتي منها مثلاً نقد الرواية وتوثيق الخبر، وبما يمكن أن يترتب عن ذلك من دلالات لها قيمتها في مجال الكتابة والبحث والدراسة والنقد، بخاصة لمؤلفات ذاع صيتها، واكتسبت شهرة فائقة عند العامة والخاصة، واعتمدها كثير من الباحثين والدارسين والنقاد للكشف عن قضايا متنوعة، وفي مجالات عدة عبر امتداد هذه المرحلة التي تصلنا بتاريخ تأليف هذا الكتاب الضخم: موضع هذه المقالة[1] بما يتضمنه من أخبار جمة، تتطلب الفحص والتدقيق، والمقارنة بالمصادر الأصلية والمؤلفات المحايثة والمتون الموازية بغية التثبت ودفع الوهم، بالحجة الصادقة، بعيداً عن الأهواء الزائفة، والانطباعات المضللة، غير القائمة على أسس علمية منهجية متينة.

غير أنه يجب الإقرار بأن هذا المبتغى مطمح ليس هيناً، وإنما يتطلب صبراً ومكابدة، لاسيما إذا كنا بصدد كتاب خصب ومثير ومفتوح على ثقافات ولغات ولهجات وموضوعات متنوعة تغرينا بالقراءة، والبحث، لكنه في الآن ذاته يطرح صعوبات عديدة بخاصة في تتبع كثير من أخباره والعديد من رواياته المختلفة، والمتنوعة؛ بل والمتضاربة أحياناً.

نعم لا أحد يشك في أن جزءاً من هذه الصعوبات سرعان ما يتبدد تدريجياً كلما تقدمنا في متابعة أسلوب الأصفهاني وطريقته في إيراد الأخبار، ومعرفة منهجه الخاص في الكتابة وكذا الهدف الذي ألف من أجله هذا الكتاب، إلا أن صعوبات أخرى تظل مع ذلك قائمة،، سواء ما تعلق منها بالسند أو المضمون أو المصدر، غير أننا سنكتفي هنا بالتركيز على طريقة الأصفهاني في التأليف، وتقضي بهذه الجوانب الأساسية في الأسلوب الذي اختاره في ترجمته للشعراء، مقتصرين على نموذج واحد وهو الشاعر كعب بن الأشرف للتمثيل فحسب وليس للحصر.

وقد سلكنا في تبيان ذلك مناقشة العناصر الآتية:

1 - ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف، بالتركيز على أهم مميزات شخصيته.

2 - نقد السند.

3 - المادة المصدرية.

4 - نقد المضمون.

5 - استنتاجات.

1 - ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف:

هو كعب بن أشرف الطائي، من بني نبهان، شاعر جاهلي. كانت

أمه من بني النضير، دان اليهودية كان سيداً في أخواله، يقيم في حصن قريب من المدينة. أدرك الإسلام ولم يسلم. كان من أشد أعداء المسلمين، وأكثرهم تحريضا بهم وهجاء لهم. يقول عنه صاحب الأعلام: «أكثر من هجو النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه وتحريض القبائل عليهم وإيذائهم والتشبيب بنسائهم»[2].

أما صاحب طبقات الشعراء فيذكر أنه: «من ألد أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه بكى قتلى بدر وشبب بنساء النبي صلى الله عليه وسلم ونساء المسلمين»[3]. كان موقفه المتعصب والمعادي للمسلمين عامة والرسول صلى الله عليه وسلم بخاصة سبباً في ذلك الموقف المضاد الذي اتخذه منه الصحابة والرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في محاولة ردعه، وإيقاف توجهه المتصلب تجاه الإسلام والمسلمين، بل إن الأصفهاني ذهب في كتابه الأغاني إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم: «أمر سعد بن معاذ[4] أن يبعث إليه رهطاً، فيقتلوه»[5].

2 - نقد السند:

ابتدأ الأصفهاني حديثه عن الشاعر كعب بذكر الاختلاف الموجود حول نسبه، وذكره أن ابن حبيب[6] جعله من طيئ وأمه من بني النضير.

وإذا نحن تأملنا الصيغة التي أورد بها الأصفهاني خبر ابن حبيب في نسب كعب بن الأشرف نجدها صيغة تنم عن تشككه في خبر ابن حبيب، وعدم اطمئنانه لما ذكره. فصيغة (زعم) في قول الأصفهاني توحي بعدم الجزم بما جاء به ابن حبيب من قوله في قبيلة كعب بن طيئ[7]. وإذا كان الأصفهاني قد أبدى نوعا من الشك؛ إلا أنه لم يأت بما يثبت رأيه في ذلك، حتى وإن أورد الرأي الثاني الذي يقول إن كعباً ينتمي إلى بني النضير، بل نجده قد اكتفى بالقول: «وقيل بل

هو من بني النضير». كما نلاحظ أن صيغة «قيل» التي تردده في قوله من الصيغ التي تفيد (التدليس) حسب العلماء المتخصصين فهو بعد ما تشكك في الخبر الأول، زاد وأتبعه بالخبر الثاني، لم يحسم الأمر بل عاد مرة أخرى وذكر خبراً آخر، مما زاد الأمر التباساً، بحيث لم يذكر من هؤلاء الذين قالوا إنه من بني النضير، وإنما اكتفى بإسناد القول إلى المجهول، وهذه صيغة من صيغ (مطلقة)، لأنها لا تحدد من هو صاحب القول بالذات، وهنا يمكننا القول إن الأصفهاني لم يكن دقيقا في نقل الخبر ثم إنه إذا كنا نأخذ عليه عدم الدقة، فإننا نقر له في الآن ذاته بأسلوب خاص، واضح في إيراد روايات مختلفة للخبر الواحد والشخصية الواحدة. وإذا كنا - أيضاً - نلمس من كلامه أن الاختلاف حاصل حول قبيلة الشاعر، فإن ذلك لا يمس جوهر العصر أو الفترة التي انتمى إليها، وهي فترة الجاهلية، وما تعكسه من دلالات وأبعاد فكرية وروحية، ستوجه شعره وأسلوبه في الحياة، ونظرته للإنسان والوجود.

وإذا ما انتقلنا إلى أسلوب الأصفهاني في أخذ الخبر، نجده لا ينص على الراوي الذي أخذ عنه الخبر المتعلق بالشاعر: نسباً وأخباراً. كما نلحظ كذلك عدم تحديده للنفر الذين شاركوا في قتل الشاعر، إن صحت فكرة القتل، وبالطريقة التي تمت بها، إذ إن صيغة (نفر) صيغة عامة وغير محددة. والظاهر أن الأصفهاني استدرك ذلك فيما تلى خبر قبيلة الشاعر.

وإذا تتبعنا نوع الصيغ التي ساق بها الأصفهاني روايته وأخباره نجد أنها لا تلتزم شكلاً واحداً، فهو يستعمل (زعم) ومرة (قيل) وتارة لا يذكر سلسلة السند الذي أخذ عنه هذه الرواية. ومثال ذلك الخبر الذي ذكره، والقائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم أمر جماعة من أصحابه بقتل كعب في داره، إلا أنه لم يذكر سنده في ذلك، ولم يكشف عن روايته، ما نوعها[8]؟

ومن الصيغ التي لم يلتزم فيها الأصفهاني الدقة والتحري: صيغة (كتب) حين حديثه عن الصلح بين المسلمين وخصومهم على يد الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في قول الأصفهاني «فكتبت الصحيفة» وهذه صيغة أخرى تنم عن ضعف في الرواية، بإيراد الخبر مجهولاً. وهذا سبب يطرح تساؤلات حول خبر كتابة الصحيفة في تلك الفترة، وبتلك الطريقة التي ذكرها الأصفهاني. واللافت في هذه الأخبار أن الأصفهاني لم يلتزم ولو مرة واحدة بذكر سنده في ترجمة كعب.

فمن هم الرواة الذين أخذ عنهم؟

من الرواة الذين اعتمدهم في سرد أخباره عن كعب: نجد (ابن حبيب) الذي قال عنه ابن النديم: «كان أعلم الناس بتصاريف النحو وكان من أصحاب أبي عمرو بن العلاء وكانت حلقته بالبصرة، بها طلاب العلم وأهل الأدب وفصحاء الأعراب ووفود البادية»[9]، غير أنه بالرغم من مكانة ابن حبيب وقيمته العلمية، فقد أبدى الأصفهاني تشككه في خبره عن كعب. وباستثناء (ابن حبيب) لا نجد ذكراً لرواة آخرين، استند إليهم الأصفهاني في هذه الترجمة. وإنما نجده قد اكتفى بسرد الأخبار إما مجهولة أو مهملة النسبة أو عامة الدلالة، ومن أمثلة ذلك الصيغ الآتية: (زعم - قيل - قتل - كتبت).

3 - المادة المصدرية:

الواضح من هذه الأخبار أن الأصفهاني ركن كثيراً إلى المكتوب منها مما لا يرقى إلى السماع. غير أنه لا ينفي أن فيها تنوعاً وغنى من حيث دلالتها على الخبر الواحد. وهذا يفيد سعة ثقافة الأصفهاني وقدرته الهائلة على الإتيان بمجموعة من الأخبار والأقوال في شأن قضية واحدة، قد تكون جزئية أو كلية. كما يكشف أيضاً عن هذا الأسلوب الخاص في الكتابة، هذه التي ترغم القارئ على البحث

وتقصي الأخبار للتأكد من صحتها أو زيفها، بمعنى أنه بمنهجه هذا، استطاع أن يحمل القارئ مسؤولية التحري والتثبت من هذه الأخبار وعدم التسليم بها جملة وتفصيلاً.

هكذا يصبح القارئ لأخبار الأغاني - مشاركاً - لا متلق فحسب، فميزة هذا المنهج، هو أنه يورد هذا الكم الهائل من الأخبار والروايات المختلفة بل والمتضاربة أحيانا، دون أن يحسم في أيها أصح وأصدق، بل يوردها وإن كانت أقرب إلى نسج الخيال منها إلى الواقع أو الحقيقة.

4 - نقد المضمون:

إن أول ملاحظة تشد الإنتباه هي هذه الطريقة التي سلكها الأصفهاني في إيراد الأبيات الشعرية أو ما عبر عنه «بالأصوات» وهي طريقة[10] متميزة، وغير مألوفة. فهو يبتدئ بالتأطير لها بالقول: (صوت) ثم يذكر الأبيات مباشرة. وهذا دليل كاف، يكشف أن الأصفهاني كان يريد بمصطلح (صوت) اللحن الموسيقي، وليس الأبيات ذاتها[11] أما إذا نظرنا إلى الأبيات التي اختارها من شعر كعب، واسترشد بها في تبيان مكانته ضمن الشعراء، فإننا نجد أنها انتزعت من ضمن مجموعة أبيات أخرى، عبرت عن الموضوع نفسه الذي دلت عليه الأبيات المجاورة لها في السياق ذاته: فهو قد ابتدأ بالبيت:

ولنا بئر رواء جمة　　　من يردها بإناء يغترف[12]

كي يعبر فيه عن قصده، ويؤكد ما ذكره سابقاً عن الشاعر. وإذا كان الترتيب الذي قدم به الأصفهاني أبيات كعب بن الأشرف يخالف الترتيب الذي أورده ابن المعتز، فإن ذلك قد يُفسَّر برغبة الأصفهاني لتأكيد ما سيعرضه من أخبار عن هذا الشاعر في جانب الفخر وما يتبعه من معاني محايثة[13].

والظاهر أن تركيز الأصفهاني على ذكر الصوت وما يحتوي عليه من خصائص إيقاعية ونغمية، يعود إلى الهدف الرئيس الذي ألف لأجله كتابه، يتجلى ذلك من خلال ما ذكره في كتابه الأغاني: «حدثني إبراهيم بن المهدي : أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا له أحسن صوت غني فيه، فاختاروا له لحن ابن محرز في شعر نصيب: (أهاج هواك المنزل المتقادم) قال وفيه دور كثير، أي صنعة كثيرة. والذي ذكره أحمد يحيى ابن علي أصح عندي ويدل على ذلك تباين الأصوات التي ذكرها، والأصوات الأخرى في جودة الصنعة وإتقانها، وإحكام مبادئها ومقاطعها وما فيها من عمل...»[14].

لا شك أن هذا النص يكشف عن كثير من اللبس الذي قد يبدو عند القراءة الأولى للكتاب وأخباره، لاسيما وأن الهدف قد توضح في جانب الترجمة للشعراء وسرد أخبارهم، لكن بما يخدم الجانب الصوتي من مخارج ومقاطع وصفات وأصناف؛ بل وقد يكون ذلك من بين الأسباب التي جعلته يختار أبياتا معينة، ويسقط أخرى، حتى وإن كانت من الجنس أو الموضوع نفسه. تلك إذاً عوامل جوهرية كانت وراء هذا النهج في عرض الترجمة وسرد الأخبار، وهي طريقة جديدة في مستواها الأدبي من حيث المصطلح[15]، وتقصي الأخبار وإن كانت هذه الأخيرة تتطلب من الباحث نوعا من التحري والتثبت حرصاً على الأمانة العلمية.

أما إذا انتقلنا إلى مناقشة ما أورده الأصفهاني من أخبار حول مقتل الشاعر كعب، والكيفية التي تم بها ذلك القتل، والأشخاص الذين كانوا من وراء هذه العملية، فإننا نصادف نوعا من اللبس في محتواها وأسلوبها. وأولى الملاحظات تنصب حول مدى صحة هذا الخبر القائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر أصحابه بقتل هذا الشاعر، خاصة وأن الأصفهاني ذكر الخبر في شكل (قصة)، يصعب الإقرار بها، في غياب سند يدعمها حيث قال: «فأتوه عشية، وهو في

مجلس قومه بالعوالي، فلما رآهم كعب أنكر شأنهم، وكان بدر منهم، فقال لهم : ما جاء بكم فقالوا: جئنا نبيعك أدراعاً نستنفق أثمانها (..) فاعتنقه أبو عبس وضربه محمد بن سلمة بالسيف في خاصرته، وانحنى عليه حتى قتلوه، فرعبت اليهود ومن كان معهم من المشركين»[16].

ويبدو من خلال هذه الروايات المتوازية أن خبر القتل قائم؛ غير أن ملابساته، ومن أوحى به ظل غامضاً، وملتبساً، مما يجعلنا نستبعد أن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر بالقتل، وبهذه الطريقة التي سردها الأصفهاني، بخاصة وأن كتب التراجم اختلفت في صيغة هذا الخبر وتباينت في إثبات مشهد هذه الواقعة بالتحديد. ثم إن ما ذكره الأصفهاني في هذا الخبر، لا ينسجم والآيات[17] التي سبق أن استشهد بها، والتي تدعو المسلمين إلى الصبر والصفح والعفو من خلال الرسول صلى الله عليه وسلم قدوة المسلمين ونموذجهم الأمثل[18].

استنتاج:

لا شك أن القارئ لا يستطيع إخفاء إعجابه بهذا المؤلف الهام الذي دون فيه الأصفهاني معظم أخبار العرب وأحوالهم في شتى المجالات بقدرة عجيبة على تتبع والسير ووصف الأعلام والحالات وكل ما له صلة بهذه الموضوعات. غير أنه إذا كانت هذه إحدى نقط القوة في هذا الكتاب؛ فإن ثمة جوانب تظل موضوعا للسؤال والنقاش حول مدى صحتها وقوة سندها وحجيتها، لاسيما إذا كان القارئ يود أن يبني عليها أحكاما وتصورات صائبة. وهكذا إذن يمكن أن نجمل جوانب القصور في هذا المؤلف في الملاحظات الآتية:

1 – عدم استناد الأصفهاني في كثير من الموضوعات على سند موثوق

به . هذا رغم أن الأصفهاني «روى عن طائفة جليلة عاشوابين العصرين الثالث والرابع: «نعرف منهم ابن دريد وابن الأنباري والجمحي والأخفش ونفطويه والطبري المرزباني وابن قدامة واليزيدي» كما يذكر د. شفيق جبري في مؤلفه (أبو الفرج الأصفهاني): ص 11 ط 4 – دار المعارف – القاهرة – 1980.

2 – كثيراً ما غاب التعليق على هذه الأخبار، بحيث ترد خلوة من السؤال أو النقد أو التعليق، وحيث تسرد على علاتها. أحيانا مما يلزم القارئ على العودة إلى المصادرة الأصلية كي يثبت صحتها أوزيفها. وإن كان بعض المتخصص في مجالات (المتخيل) و(الأنتريولوجيا) لا يرون حرجاً في أخذ هذه الأخبار دون النظر في صحتها أو سندها.

3 – تفرد الأصفهاني بطريقة خاصة في نقل الأخبار لاسيما في نهجه اختيار أبيات شعرية كنموذج يعرف من خلاله بشخص الشاعر ونسبه وبعض الأخباره التي تركت أثرا في عصره أو العصور اللاحقة بل وبعض السمات التي ميزت شعره، خاصة فيما تعلق بالأصوات الشعرية المغناة.

إن طريقته الفريدة هاته – تفيد أن غرضه الرئيس من هذه الأخبار ليس الضبط والتوثيق وممارسة النقد؛ وإنما جمع اكبر عدد من الأخبار. وهذا ما يجعلنا نميل إلى ما ذهب إليه د. محمد أحمد خلف الله حين اكد أن أبا الفرج كان «يحرص حرصاً شديداً على ألا يفوته أي شيء مما يعرفه الناس. فهو حريص على جمع ما قيل حتى ولو كان من المصنوعات والأكاذيب – وليس ذلك من مذاهب المؤلفين الذين يحرصون الحرص كله للوقوف على الحقيقة وذكر ما يعتقدون أنه الحق» وتزداد هذه الملاحظة الأخيرة تأكيداً حين نعلم أن الألفاظ التي قدمها الأصفهاني لم تصل إلى درجة التحمل والأداء.

غير أن القضية التي يجب التنبيه إليها خاصة ونحن بصدد الحديث عن منهاج الأصفهاني في الترجمة والأخبار، هي أنه كان راوية من نوع خاص، ولم يكن بالمؤرخ، وإذا أدركنا دلالات هذه الصفة، ربما سيزول ذلك الإعتراض الشديد على الأخبار التي كان يقدمها وهو يعرض للشعراء والأعلام.

5 - لقد أمدنا الأصفهاني - رغم كل التحفظات - برصيد خصب وهام من الأخبار والروايات، بحيث إنه كان جد منسجم والهدف الذي أطر به في البداية، ألا وهو جمع الكثير من الأخبار والروايات المتعلقة بالشاعر. لذلك فالوعي بهذه العوامل والأهداف الثاوية في هذا المتن من شأنها أن تبدد تلك الشكوك والأحكام السلبية حول هذا المؤلف[19] كما تطرح على الباحث أيضاً ضرورة تحديد هدفه من قراءة الكتاب : هل للمتعة فحسب، أم لبناء تصورات دقيقة وصائبة حول أعلام وقضايا أيضاً؟ وذلك حتى يتحمل الباحث بدوره قسطه من البحث والعودة إلى المصادر والأصول وكشف مظانها لمقارنتها والتأكد من صحة هذه الأخبار لكي تكون الاستنتاجات سليمة ودقيقة.

وبناء على هذه المعطيات العديدة التي يجب استحضارها يمكن أن نعيد تقييم تجربة الأصفهاني في هذا الكتاب الهام الجامع لأجناس أدبية والحامل لمواضيع متنوعة بكل موضوعية وتجرد.

الهوامش والمراجع

1) القصد هنا كتاب: الأغاني لأبى الفرج الأصبهاني هذا الكتاب الذي وصفه ابن خلدون في المقدمة «بديوان العرب» انظر المقدمة لابن خلدون تحقيق علي عبدالواحد وافي ص: 1978 ج 3 – ط 3 – دار نهضة مصر القاهرة. وقد سماه ابن النديم في الفهرست كتاب الأغاني الكبير: انظر الفهرست ص 507 بتحقيق مصطفى الشومي – الدار التونسية للنشر – تونس 1985.

2) الأعلام: خير الدين الزركلي ج 6 ص 79-80 ط 3 بلا تاريخ.

3) طبقات الشعراء: ابن المعتز ص 71 – طبعة بريل – ليدن سنة 1913.

4) هو: سعد بن معاذ الأنصاري الأشهلي الأوسي، أسلم بالمدينة بين العقبة الأولى والثانية على يد مصعب بن عمير . وشهد بدراً وأحداً والخندق. ورمي يوم الخندق بسهم فعاش شهرا ثم انتقض جرحه فمات منه وروي من حديث سعد بن أبي وقاص عن النبي ﷺ أنه قال: «لقد نزل من الملائكة في جنازة سعد بن معاذ سبعون ألفاً ما وطئوا الأرض قبل» ذكره ابن كثير في البداية والنهاية ع/ 128.

5) الأغاني: لأبى الفرج الأصبهاني ج 22 – ص 133 تحقيق علي السباعي عبدالكريم الغرباوي محمد غنيم إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم: ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.

وروى إبراهيم بن سعد عن ابن إسحاق عن يحي بن عباد عن أبيه عن عائشة قالت : كان في بني عبد الاشهل ثلاثة لم يكن بعد النبي ﷺ من المسلمين افضل منهم: سعد بن معاذ، وأسيد بن حضير وعباد بن بشر. وقال رسول الله : اهتز العرش لموت سعد بن معاذ، وروي عرش الرحمان أخرجه البخاري في صحيحه 44/5 ومسلم في الصحيح 1915/4 كتاب فضائل الصحابى (44) باب من فضائل سعد بن معاذ ﷺ 24 حديث رقم 1466/124 وابن ماجة في السنن 56/1 المقدمة باب فضل سعد بن معاذ حديث 158 وهو حديث روي من وجوه عدة كثيرة متواترة رواها جماعة من الصحابة انظر كتاب الاستيعاب في معرفة الأصحاب لأبى عمر يوسف بن عبدالله بن عبدالبر القرطبي ج 2 – ص 167 تحقيق الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل حمد عبدالموجود دار الكتب العلمية بيروت 1995.

6) هو عباد بن حبيب من بني عمرو بن جندب قال القفلي اسمه عباد بن حبيب كان رواية للشعر لغوياً عالماً بأخبار العرب : انظر الأعراب الرواة د. عبدالحميد الشلقاني ص 203 ط دار المعارف مصر 1977.

7) ذكر المحقق أن هذا الخبر ساقط من جميع النسخ التي بين يديه وهذا ما يطرح أسئلة

- بخاصة - حول الكيفية التي تم بها قتل الشاعر، وكذا دعوة الرسول ﷺ أصحابه لقتل الشاعر. فقد جاء في قول المحقق هامش 2 - ص 125 ج 22 «في مخطوطين: وسأذكر خبر ذلك في موضوع غير هذا إن شاء الله» شيئا ولم يذكر في المخطوطين بعد ذلك.

وغير خاف ما لهذا القول من دلالات حول صحة كثير من الأخبار الواردة في هذا الكتاب.

8) الفهرست لابن النديم: ص 29 ط الاستقامة - طبعة القاهرة بدون تاريخ.

9) من بين ما ذكره الأصبهاني في مزية بعض الأصوات، قوله في أخبار يحيى المكي: «صوت كثير العمل، حلو النغم، محكم الصنعة، صحيح القسمة، حسن المقاطع» الأغاني 183/2.

10) جاء في كتاب «رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغاني» ليوسف شوقي ص 715 - ط الهيئة المصرية للكتاب 1972 «لئن كانت رسالة المنجم في الموسيقى في رأي المؤلف سوى مختصر لكتاب النغم الذي يشير إليه أبو الفرج في كتابه الأغاني إلى أن هذه الرسالة تضم بين طياتها عددا من المصطلحات الموسيقية التي تتصل بأصولها عند العرب والتي يستخدمها الأصبهاني في كتابه الأغاني».

11) أورد ابن المعتز البيت الأول من الأبيات التي أوردها الأصفهاني انظر طبقات الشعراء ص 71ط بريلن - ليدن 1913 ومعجم البلدان: ياقوت الحموي: مادة: جرف - دار صادر بيروت 1986.

12) هناك أبيات أخرى لم يذكرها الأصفهاني وهي:

رب خال لي ابصرته	سبط المشية أبا أنف
لين الجانب في أقربه	وعلى الأعداء سم كالذعف
ونخيل في قلاع جمة	تخرج الثمر كأمثال الاكف
وصرير في محال خلة	آخر الليل أهازيج بدف

أثبتها ابن المعتز في: طبقات الشعراء ص 71.

13) انظر الأغاني : 1/8-9.

14) من بين المصطلحات الواردة: الابتداء - القطع - المقاطع - التجزئة - الأقسام - الإصبع - الصيحة.

15) من بين هؤلاء الذين شاركوا في قتله حسب ما أورده الأصفهاني: محمد بن سلمة الأنصاري: الحارثي «يكني أبا عدي بن مجدعة بن حارثة بن الحارث بن الخزرج الذي انتدب لقتل كعب بن الأشرف اليهودي فقتله» انظر: الرياض المستطاب: يحيى بن أبي بكر العامري ص 258.

وأضاف ابن عبد البر «شهد بدراً والمشاهد كلها، ومات بالمدينة ولم يستوطن غيرها، وكانت وفاته بها وهو ابن سبع وسبعين وهو أحد الذين قتلوا كعب بن الاشرف واستخلفه رسول الله ﷺ في بعض غزواته» انظر: الاستعاب في معرفة الأصحاب 433/3.

16) منها قوله تعالى: ﴿لتبلون في أموالكم وأنفسكم ولتسمعن من الذين أوتوا الكتاب من قبل ومن الذين أشركوا أذى كثيرا وإن تصبروا وتتقوا فإن ذلك من عزم الأمور﴾ آل عمران آية 186.

وقوله عز وجل: ﴿ود كثير من أهل الكتاب لويردونكم من بعد إيمانكم كفاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره أن الله على كل شئ قدير﴾. البقرة - آية 109.

17) وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام تحت عنوان مقتل كعب بن الأشرف «استكباره خبر رسولي الرسول ﷺ بقتل ناس من المشركين».

قال ابن إسحاق: وكان من حديث كعب بن الأشرف أنه لما أصيب أصحاب بدر، وقدم زيد بن حارثة إلى أهل السافلة، وعبدالله بن رواحة إلى أهل العالية بشيرين بعثهما رسول الله ﷺ إلى من بالمدينة من المسلمين بفتح الله عز وجل عليه، وقتل من قتل من المشركين كما حدثني عبدالله بن المغيث بن أبي بردة الظفري وعبدالله بن أبي أمامة بن سهل، كل قد حدثني بعض حديثه قالوا: قال كعب بن الأشرف، وكان رجلاً من طيىء ثم أحد من بني نبهان وكانت أمه من بني النضير، حيث بلغه الخبر: أحق هذا؟ أترون محمداً قتل هؤلاء الذين يسمي هذان الرجلان - يعني زيداً وعبدالله بن رواحة فهؤلاء أشراف العرب وملوك الناس. والله لئن كان محمد أصاب هؤلاء القوم لبطن الأرض خير من ظهرها» 51/3. تحقيق مصطفى السقا - إبراهيم الإبياري عبدالحفيظ شلبي - المكتبة العلمية - بيروت.

18) صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني الراوية د. أحمد محمد خلف الله ص 248-ط 2مصر 1962.

19) من تلك الأحكام القاسية ما ذكره أحد المؤرخين وهو النوبختي وهو من أهل عصره قال: «كان أبو الفرج الأصفهاني أكذب الناس، كان يدخل سوق الوراقين وهي عامرة بالدكاكين مملوءة بالكتب فيشتري كثيرًا من الصحف ويحملها إلى بيته ثم تكون روايته كلها منها» انظر أبو الفرج الأصفهاني: د شفيق جبري ص 15 - ط 4 دار المعارف مصر 1980. وإذا كانت هذه المقولة تتسم بمبالغة واضحة، فإنها تعكس في جانب منها نوعاً من الشك في كثير من الروايات والأخبار التي أوردها الأصفهاني في الأغاني.

❁❁❁

تطوير الكتاب الجامعي

عبدالله أبو هيف

1 - تمهيد

يحتل الكتاب الجامعي مكانة هامة في تطوير التعليم العالي على الرغم من اختلاف الرأي حول فكرة المقررات الدراسية، فثمة من يرى الاقتصار على الكتب الجامعية المحددة، وثمة من يوسع النظرة إلى ضرورة توافر مواد دراسية أخرى مثل المراجع والدروس العملية انطلاقاً من المحاضرة داخل الفصول الدراسية. وتتفاقم تبعات الاعتماد على كتب جامعية بعينها كلما ازداد عدد الطلاب، وضاق مكان تلقي العلم، وشحّت الوسائل والطرائق النافعة في التطبيقات العملية من حلقات البحث وسواها، بل إن هذه التبعات من شأنها أن تعوق التطوير المنشود إذا تحالفت مع التحديات التربوية الكثيرة تحت وطأة التطور المعرفي والتقاني والاتصالي الهائل مثل النشر الإلكتروني واستخدام الأقمار الصناعية في التخديم الذي بلغ شأوه العالي في مثال الجامعة الافتراضية، ولعل من المفيد الانتفاع من هذه التطورات الرقمية في رسم المنهاج والخطة الدراسية لئلا يذهب بنا الظن إلى الاكتفاء بالكتاب الجامعي وحده. ولا يخفى أن محاولات تطوير الكتاب الجامعي مرتهنة بتطوير التعليم العالي في كليات الآداب والعلوم الإنسانية من جوانبه كافة.

ويتجه هذا البحث إلى النظر في حال الكتاب الجامعي من خلال مادة مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية نموذجاً، وقد اختيرت هذه المادة لصلتها المباشرة وغير المباشرة بالمواد الدراسية

الأخرى في سنوات الدراسة الأربع، فهي مادة أساس ورئيسة في تحقق أغراض دراسة اللغة العربية وآدابها تعليماً وتثقيفاً في الوقت نفسه.

وقد استقر الرأي على تحديد مفاهيم المنهاج والخطة الدراسية والكتاب الجامعي، وتفصيل القول في مفهوم الكتاب الجامعي وبقية عناصر الخطة الدراسية مثل المحاضرة والمصدر والمراجع وحلقة البحث والمخبر وغير ذلك مما تستوعبه مفردات المنهاج.

وينتقل البحث إلى شرح مفهوم مصادر التراث العربي والمكتبة العربية، وتأمل مكانتها ومكوناتها وتطورها، ثم يخصص جل متنه للتعريف بكتب التأليف في المصادر ولاستخلاص النتائج الدالة على واقع الحال ورؤى تطويره من زواياه المختلفة، ويختتم البحث بالاستشراف المستقبلي لقابليات التطوير المنشود.

2 - المنهاج والكتاب الجامعي:

ليس ثمة تفريق كبير بين المنهاج والخطة والكتاب الجامعي، بل إن علماء التربية يعدون المنهج شاملاً لأي جزء من البيئة التعليمية، مما يؤثر في التعلم والتعليم، وبهذا يمكن أن يشمل تطوير المنهج تغيير محتوى المادة الدراسية أو الأجهزة أو النظام التعليمي أو طرائق التدريس[1].

وتشير أدبيات اليونسكو إلى التقارب بين مصطلحي المنهج والخطة الدراسية، فقد كان المنهج أصلاً وثيقة تبين لكل صف أو سنة دراسية المستويات المتدرجة للمهارات والمعلومات في كل مادة مما يكون أساس التعليم الأولي، وغالباً ما نص على هذا التعاقب في اكتساب المعلومات لضمانة التقدم المنطقي والتدرج في الصعوبة[2]. وعلى الرغم من التداخل السائد بين التلقين والتدريس فإن الضبط المنهجي للخطة هو السبيل الأمثل لنجاح التدريس، وإذا كان المنهاج هو

التخطيط الأفضل لطرائق التدريس، فإن الخطة الدراسية تنهض على الكتاب الجامعي بالدرجة الأولى، مما يتيح لفاعلية المنهج التربوية والتنشيطية التواؤم مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى مثل المحاضرات وحلقات البحث وسواها.

إن المنهاج هو رسم الطرائق والأساليب المتبعة لضمان إثراء الخطة الدراسية ووظيفيتها من خلال الكتاب الجامعي مقروناً بعناصر التدريس الأخرى. ويقرر خبراء التدريس أن المنهج هو خطة العمل، وهو في الميدان التعليمي يشمل أنواع الخبرات والدراسات التي ينبغي أن توصل إلى الطلاب. ويمدون أهمية المناهج إلى مكانتها الفائقة في التقدم، ويحددون أسس المنهاج في تحديد الأغراض واختيار الموضوعات والخبرات التعليمية وأساليب تقويمها أثناء الانتشار لتعديلها في ضوء التجارب والتطبيق[3] إن دعت الحاجة، وتستند في الأداء إلى توصيف المفردات وضبط الموضوعات والخبرات المؤدية لتحقيق الأغراض المنشودة، وأولها الكتاب الجامعي، وثانيها الوسائل الأخرى من حلقات البحث وسواها.

ومن المفيد في حال رسم منهاج قسم اللغة العربية وآدابها التركيز على محوريته، أي الترابط والتكامل بين المواد الدراسية في السنة الواحدة والسنوات التالية، فلا ينبغي أن ترسم الخطة الدراسية لمادة مصادر التراب العربي بمعزل عن بقية المواد الأخرى في السنة الأولى أو السنوات التالية لفائدة التقريب بين المحتوى وأشكال التنشيط والمهارات الداعمة، فتتصل مصادر الأدب في العصرين الجاهلي والإسلامي بدراسة النصوص الأدبية للشعر في هذين العصرين، وبدراسة البيان والبديع وموسيقى الشعر وعلوم اللغة ولاسيما النحو حيث البحوث النظرية والتطبيقات العملية والتحليلات النصية، على أن التواصل في مادة مصادر التراث العربي وبقية المواد الدراسية في التدريس والتنشيط وحلقات البحث وسواها، كأن يتحدث

عن التأليف في الأدب من خلال مصدر الأصمعيات، ثم يستخدم المصدر إطاراً لدراسة مواد دراسية أخرى في النحو أو موسيقى الشعر أو البيان والبديع أو تحليل نصوص الشعر الجاهلي والإسلامي.

ويفيد هذا الفهم للمنهج المحوري أيضاً تعزيز المنهاج بمحتوى الخطة الدراسية فيما يخص تحديد مادة الدراسة ومفرداتها، ومجالات درسها، وحصصها النظرية والعملية، وكتبها المقررة، ومراجعها الداعمة والراشدة، والتدريبات والأنشطة المقررة.

3 - الكتاب الجامعي:

تتواضع الخطة الدراسية على كتب جامعية مقررة في المواد جميعها، بيد أن الكتاب الجامعي قاصر عن الإحاطة بمفردات المنهاج، لأن المحاضرة أمام الطلاب هي الركيزة العلمية للتلقي الواعي والمشاركة الإيجابية من الطلاب أنفسهم في تفعيل المنهاج. ولذلك شاع أسلوب الأمالي، إذ تطبع مكاتب الخدمات الطلابية أماليات مأخوذة من لسان الأساتذة المحاضرين لكل مادة دراسية لتصبح بديلاً عن الكتاب الجامعي، مادام الأساس في المنهاج هو إحاطة المحاضرات بمفردات المنهاج. ولعلنا نحدد مفردات منهاج مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية كما تواترت في الخطة الدراسية منذ اللجوء إلى تخصيص مادة دراسية لها في السنة الأولى لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم في غالبية الجامعات العربية.

وقد تقرر تدريس هذه المادة في الجامعة السورية قبل أكثر من نصف قرن، إذ يشير وضع كتاب أمجد الطرابلسي في طبعته الأولى إلى عام 1954. واعتمد لأول مرة على هذا الكتاب المقرر، ثم توالت محاولات التأليف لكتب المصادر من جامعة لأخرى، ورافق الكتاب

المقرر كتاب تراثي أو أكثر، ولاسيما كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي مثالاً لمصادر التراث العربي الأصيلة، فتألفت مفردات المنهاج ما يلي:

- التأريخ لحركة التأليف اللغوي والأدبي في التراث العربي ومعانيه ومراحله وذكر خصائصها من مرحلة لأخرى.
- التعريف بأهم مصادر التراث العربي في اللغة والأدب وشرح طبيعة تأليفها وسماتها الفكرية والفنية، والتعريف بمؤلفيها قبل ذلك.
- التثقف بكنوز مصادر التراث المعرفية بتقريب الطلبة من محتواها الفكري والأدبي واللغوي من خلال القراءة عن المصادر والإمعان في أساليب تأليفها.
- تعويد الطلبة على قراءة متون المصادر مباشرة، وقد سُهل الأمر على الطلبة فوضعت لهم منتخبات من هذه المصادر، فأضيفت كتب تراثية إلى كتاب «الأمالي» للقالي، مثل كتاب «الحيوان» للجاحظ، أو عدة كتب باختيار نصوص محدودة منها للتوسع في معرفة مصادر التراث مثلما أشار الطاهر أحمد مكي في تقديمه لكتاب «دراسة في مصادر الأدب»، فقد عزا ضرورة الوفرة في المختارات إلى إسعاف العجلين من الشباب المبتدئ بما يقربهم من المصادر ممن «ليس لديهم ما ينفقونه بحثاً عن الكتب واستجلاء غوامضها»، فتوضع بين أيديهم «صورة مصغرة لمادة هذه الكتب واتجاهات أصحابها»(4).

ولا يخفى أن مثل هذا التسهيل قد لا يكون نفعاً كله، فقد لا يعود الطالب إلى أي مصدر تراثي بنفسه، وثمة منفعة جلية في مثل هذه المحاضرات إذا اقترنت بالشروح والتعليقات والإضاءات العلمية في تعريف الأعلام والأماكن والأوقات وتخريج الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة والنصوص الشعرية والنثرية الأخرى. وكان محمود فاخوري على حق في رفد النصوص بمزيد من الشروح والتعليقات،

«لأني وجدت طلاب السنة الأولى - والكتاب لهم - أحوج ما يكونون إلى مثل هذا، ذلك أن عيدانهم لاتزال رطبة، وغراسهم تفتقر إلى سقي ورعاية.. بل غياب الجمهرة منهم عن المحاضرات، وهم لا يعلمون أن طلب العلم ينبغي أن يكون بالتلقين والمباشرة والسماع، قبل أن يؤخذ عن الكتب والصحف، أو عن «الأمالي» الخطية التي يتداولها الطلاب زاخرة بأعاجيب من التصحيف والتحريف»[5].

وغالباً ما يتداخل الكتاب الجامعي بالمحاضرات التي تجمع وتطبع ليقتنيها الطلبة، وقد استغنوا عن الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، بل إن حشداً من الأساتذة المحاضرين، بحكم معرفتهم بمفردات المنهاج وقلة رضاهم عن الكتاب الجامعي المقرر، يكتفون بمحاضراتهم مادة دراسية، مع الإلماح إلى مكانة أمثال هذا الكتاب.

وتأتي أهمية حلقة البحث في المرتبة الثالثة بعد الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، وفيها يوجه الطلبة إلى الاتصال بالمراجع الداعمة للكتاب الجامعي المقرر. وقد أقرت حلقات البحث تحقيقاً لمسائل عدة في تمكين الطلبة من المعرفة اللغوية والأدبية على نحو مباشر، حين يطلعون على المراجع النافعة في بابها، ويعالجون شؤون المادة الدراسية بتنمية المهارات والخبرات الذاتية، ويصوغون بأساليبهم على الورق تحصيلهم المعرفي، ثم تصير هذه العملية الطويلة إلى مواجهة علمية بين الطالب وأستاذه.

إن الجهد المبذول في حلقة البحث يفوق مثيله في التحضير للامتحان التحريري، فيما لو كان الأداء مدروساً ومنضبطاً، في التمكن من مراحل معالجة البحث من التعرف إلى آفاق المادة الدراسية إلى اختيار الموضوع المناسب لمقدرة هذا الطالب أو ذاك أو الاسترشاد بالمراجع الكثيرة المتاحة بما يفيد العودة إلى كتب أخرى وقراءتها أو قراءة فصول منها تخدم موضوع حلقة البحث، وتلي تلك الخطوات الأخرى الأهم في كتابة حلقة البحث بقلم الطالب تدريباً لمهاراته

وخبراته وأفكاره النامية لا الاكتفاء بالنقل أو التلخيص أو الشرح لصفحات من هذا المرجع أو ذاك.

وتغدو حلقة البحث جانباً رئيساً في المادة الدراسية قد توازي الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات بمعالجة معدها لمراجع متعددة تضمن، في حال الاستهداء بها، تواصل الطلبة مع المنهاج من جهة، وإثراء الكتاب الجامعي المقرر من جهة أخرى، ورفد عمليات التنمية الثقافية والتربوية لدى الطلبة باشتغالهم المباشر على الصياغة العلمية للموضوعات من جهة ثالثة.

وثمة فوائد جليلة في كتابة حلقات البحث مثل تعضيد شخصية الطالب العلمية من خلال تعويده على عادات البحث العلمي وممارسة خطة العمل وكتابة البحث، وتتجلى خلال ذلك كله تعزيز إرادة الطالب على التفكير والكتابة العلميين بروح أخلاقية عامرة بالقيم والرؤى الإنسانية. وتكمن الفائدة الأعمق في تمكين الطالب من حرفية الكتابة العلمية بخطواتها المتعاقبة[6].

4 - مصادر التراث العربي:

4-1 - *مكانتها*: تعد هذه المادة دعامة أساسية في الثقافة الأدبية واللغوية، ليس لطلاب اللغة العربية وآدابها فحسب، بل في التربية الثقافية والثقافة العامة أيضاً[7]. لأنها تعبير عن الأصالة الحضارية التي تميزت بها الثقافة العربية على مر العصور. ويضاعف من أهميتها ذلك الاتساع المعرفي الهائل في حركة التأليف العربي منذ بدء التدوين في القرن الأول الهجري حتى اليوم، ولعل النظر في الروايات والمرويات عما قبل التدوين لباعث على تقدير هذه الخزانة المعرفية التي ماتزال في جانب كبير منها قيد المخطوطات في مكتبات العالم ومتاحفه على الرغم من النهوض الكبير في درس التراث العربي وتحقيقه ونشره خلال النصف الثاني من القرن العشرين بخاصة.

أما التعريف بالتراث العربي، وهو جوهر هذه المادة، فهو قاصر عن الإحاطة بهذا الكنز الثقافي الثري والزاخر بألوان المعارف والعلوم والآداب والفنون كلما تقادم الزمن، وتباعدت جغرافية انتشاره إلى بيئات ثقافية إسلامية من الصين وأواسط آسيا الشمالية وجنوبها شرقاً إلى صقلية وأسبانيا غرباً إلى أواسط أفريقيا، إلى المغتربات في أنحاء العالم كله في العصر الحديث، ولاسيما الأمريكتين. فكان للتراث العربي مميزات وخصائص قل نظيرها في نماذج التراث الإنساني الأخرى من حيث العمر الطويل والتنوع الغزير والانتشار الواضح والتمايز الثقافي في شتى أنواع المعرفة الإناسية والدينية والفكرية والعلمية والفنية والأدبية واللغوية، ناهيك عن الاتصال الثقافي مع الثقافات الأخرى من عصر لآخر، من الثقافات القديمة، الهندية والصينية واليونانية واللاتينية، إلى الثقافات الحديثة في إشكالياتها الراهنة التي تتجلى في التنابذ والتجاذب بين ثقافة عريقة وأصيلة وثقافات حديثة تستمد أهميتها من سلطان القوة بأشكالها المتعددة بالدرجة الأولى.

2-4 - *مكوناتها*: ولو أمعنا النظر في مكونات هذه المصادر لهالنا الأمر في عظم المسؤولية الملقاة على عاتقنا في خدمة الثقافة العربية تعريفاً بها لدى الناشئة ودارسي اللغة العربية بخاصة، والمنتفعين بفوائد التنمية الثقافية تثقيفاً وتنشيطاً معرفياً بعامة.

تتوزع المصادر من حيث العصور والبيئات الثقافية إلى أنواع متعددة مثل عصر التدوين والرواية، والعصور المتتالية: العصر الإسلامي والعصرين العباسي الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات في الجزيرة العربية والعراق وإيران والشام ومصر والأندلس وصقلية والمغرب العربي وأفريقيا والهند ودول آسيا الشمالية الوسطى والجنوبية.. إلخ، وعصر الدول المتتابعة في الوطن العربي: المماليك والعثمانيين وغيرهم. مثلما تتباين حركة التأليف في المصادر تبايناً

جلياً في العلوم والفنون والآداب، ولعلنا نختصر القول في أنواعها الأدبية واللغوية، فثمة المجموعات الشعرية والكتب الأدبية العامة والمصادر اللغوية والتراجم وكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر التأليفية العامة مثل الموسوعات والمعاجم وسواها. ولعل تفصيل القول في ذكر أنواع المصادر اللغوية وحدها مما يدل على ثراء مكوناتها مثل مصادر اللغة وتوزعها إلى معاجم الألفاظ ومعاجم المعاني وكتب اللغة وكتب البلاغة وكتب تراجم اللغويين.. إلخ.
أما القول في مصادر السردية العربية فهو أغزر مما نظن، على أنها غفل في التأليف العربي الحديث إلى وقت قريب، بل إن الجمهرة الأعرض من المؤلفين يستنكرون وجود مثل هذه المصادر، ونذكر منها الأساطير والملاحم والسير الشعبية والحكايات والأخبار والليالي والمسامرات والنوادر والطرائف والتكاذيب والشذرات والمنامات والبركات (سرد المعجزات) والمقامات وقصص الحيوان ناهيك عن السرد في القرآن والحديث الشريف والشعر العربي، والسرد التاريخي.. إلخ.

3-4 – *تطورها*: ولقد تطور التأليف في المصادر من عصر لآخر، فكان بسيطاً في عصر التدوين كما هو الحال مع كتب اللغة على سبيل المثال، من الرسائل الصغيرة إلى تأليف الكتب ثم المعاجم، ثم علوم اللغة، ثم مصادر المصادر في الكتب اللغوية الموسوعية، ويلاحظ الفرق الهائل في المصادر نفسها لدى المقارنة بين رسالة صغيرة مثل *كتاب المطر* لأبي زيد الأنصاري، وكتاب *الألفاظ* لابن السكيت، و*فقه اللغة* للثعالبي، و*دلائل الإعجاز* لعبدالقاهر الجرجاني، و*تاج العروس* للزبيدي. على أن الاطلاع على كتابين من كتب المستعربين يكشف عن مدى الثراء والعمق والتنوع والاتساع والشمول والعراقة والأصالة في مصادر التراث العربي وتطورها، أقصد كتاب «تاريخ الأدب العربي» للألماني كارل بروكلمان، وقد عرب منه ستة أجزاء حتى الآن، واكتفى

بروكلمان في موسوعته بالحديث عن الأدب العربي حتى نهاية العصر العباسي بينما وضع فؤاد سزكين (تركيا) كتاباً أشمل سماه «تاريخ التراث العربي»، ويقع الكتاب في عشرة مجلدات، وقد خصص المجلد الثاني للشعر، والسابع لعلم اللغة والنحو والبلاغة والنثر، أما المجلدات الأخرى فخصصها للعلوم والمعارف والفكر الإسلامي.

وطبع شوقي ضيف، وهو العالم المعروف، تسعة مجلدات حتى الآن من مشروعه الكبير الذي حمل عنوان كتاب بروكلمان نفسه «تاريخ الأدب العربي»، وخصص هذه المجلدات للعصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصرين العباسيين الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات، *الجزيرة العربية والعراق وإيران، والشام، ومصر، والأندلس، وصقلية*.

والسؤال المباشر: كيف الإحاطة، ولو من باب التعريف الوجيز، بهذه المصادر الهائلة من حيث النوع والكم لتكون مقرراً دراسياً في كتاب جامعي؟

5 - كتب التأليف في المصادر:

سأتناول كتب التأليف في المصادر بالتعريف النقدي مما هو مقرر في المنهاج الجامعي لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم الإنسانية في سورية، على أنني سأعرّف بنموذجين من مصر أثناء ذلك على سبيل المقارنة.

1-5 - «*نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب*» لمؤلفه أمجد الطرابلسي. ووضعه لأول مرة عام 1954، وقرر في الخطة الدراسية لطلبة السنة الأولى من أقسام اللغة العربية وآدابها في غالبية الجامعات حتى وقت قريب، بل إنه مايزال مقرراً في جامعة البعث.

أشار الطرابلسي إلى أن كتابه «مجموعة دروس في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافية حتى فجر النهضة، والموضوع من المنهاج المقرر لشهادة الثقافة العامة، أي شهادة السنة الأولى التحضيرية بكلية الآداب»[8]، وتفيد دوافع تأليف الكتاب إلى كونه كتاباً جامعياً بالأساس من أجل «دلالة الطالب الجامعي على المراجع والمصادر الهامة التي هو بحاجة إليها لاستكمال أدوات بحثه»[9]، وحرص مؤلفه على تجريد الدروس من طابعها النظري «متوخين منها غالباً الفائدة العملية التطبيقية»[10].

وزع الطرابلسي كتابه إلى بابين الأول هو «التأليف في اللغة»، ومهد له بذكر فوائد المعاجم اللغوية وأنواعها، وخصص الفصل الأول لمعاجم الألفاظ، في مرحلتها الأولى، تدوين ألفاظ اللغة، ومرحلتها الثانية، تأليف الرسائل اللغوية، ومرحلتها الثالثة وضع معاجم العامة بترتيبها بحسب مخارج الحروف، وبحسب الترتيب الهجائي مع مراعاة أوائل الكلمات، وبمراعاة أواخر الكلمات، وذكر أشهر المعاجم العربية وأكثرها تداولاً، وبعض الملاحظات على المعاجم العربية القديمة.

وتناول في الفصل الثاني معاجم المعاني في مرحلتها الأولى، تأليف بعض الرسائل الصغيرة، ومرحلتها الثانية، تأليف بعض الكتب الواسعة مثل كتاب «الألفاظ» لابن السكيت، و«الألفاظ الكتابية» للهمداني، و«جوهر الألفاظ» لقدامة بن جعفر، ومرحلتها الثالثة، وضع معاجم المعاني، مثل كتاب «فقه اللغة» للثعالبي، و«المخصص» لابن سيده.

وحمل الباب الثاني عنوان «التأليف في الأدب»، وعرّف في الفصل الأول منه بمجموعات الشعر العربي القديم، وأوضح في مفتتحه عملية رواية الشعر في الجاهلية وصدر الإسلام، ونشاط الرواية في عصر التدوين وجمع الدواوين وتصنيف المختارات، وأشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث، وهي

«المفضليات» و«الأصمعيات»، و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«حماسة» أبي تمام، و«حماسة» البحتري، و«حماسة»، ابن الشجري، و«مختارات» ابن الشجري.

وعرّف في الفصل الثاني منه بكتب الثقافة الأدبية العامة، وأوضح مفهوم كتب الأدب وصفاتها، وأشهر مؤلفي هذه الكتب في القرن الثالث، وهم الجاحظ وكتاباه «الحيوان» و«البيان والتبيين» والمبرد وكتابه «الكامل» وابن قتيبة وكتابه «عيون الأخبار»، وأشهر مؤلفي كتب الأدب في القرن الهجري وهما ابن عبد ربه وكتابه «العقد الفريد»، والقالي وكتابه «الأمالي».

وانتقل في الفصل الثالث منه إلى التعريف بكتب تراجم الأدباء، وشرح عناية المؤلفين بتدوين التراجم، وأورد أشهر الكتب المصنفة في تراجم الشعراء، وهي «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«المؤتلف والمختلف» للآمدي، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسام، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم اللغويين والنحاة، وهي «طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» لابن الأنباري، و«إنباء الرواة» للقفطي، و«بغية الوعاء» للسيوطي، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم الأدباء عامة، وهو «معجم الأدباء» لياقوت. وختم الفصل ببعض الملاحظات العامة على هذه الكتب، وبذكر بعض الكتب الأخرى في التراجم.

ويلاحظ على وجه العموم أن الكتاب في منتهى الإيجاز، ولا يفي بأغراض التعريف بمصادر التراث العربي، وتقرر أن يدعم الكتاب بالدرس الميداني أو التطبيقي لكتاب أو أكثر من التراث، مثل كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي في جامعة دمشق لفترة طويلة، بينما وضع محمود فاخوري مختارات من هذا الكتاب وكتاب «الحيوان» للجاحظ الذي صار إلى جزء من المنهاج والخطة الدراسية في جامعة البعث.

2-5 - *منتخبات*: ثم قرر كتاب «منتخبات من نصوص قديمة» داعماً لكتاب الطرابلسي، وأعده محود فاخوري، وطبع لأول مرة عام 1981، ونظر معده إلى شغله على أنه «ضرب من التأليف»، ووجد ثمة «صعوبات وملابسات في الاختيار، لأنه يقوم على أمرين متلازمين: أولهما حسن الاختيار الذي يوازن بين النصوص، ويحرص على أن تكون شاهداً حياً لأصلها، وثانيهما مراعاة مستوى الطلاب الذين تُقدم إليهم هذه المنتخبات، وتلبية حاجاتهم الدراسية في حدود كتاب جامعي يوضع بين أيديهم، وفي نطاق محدود لا يتعداه»[11].

وأضاف فاخوري إلى الطبعة الثانية دراستين مفصلتين عن «الحيوان» و«الأمالي»، «تكون كل منهما مدخلاً يتفيأ الطلاب ظلاله، ليخرجوا من بعد إلى النصوص اليانعة التي حان قطافها، ينزّهون فيها الطرف، ويجدون كل ما يشتهون، ويتذوقون ما يختارون»[12].

ووضع فهارس في ختام منتخباته الأول للأمثال، والثاني للأعلام والثالث للأمكنة والبلدان، وكان المحتوى مفصلاً يشير إلى مضمون كل قطعة منتخبة، وذيلها بشروح وتعريفات للأعلام والأمكنة والبلدان وبتخريجات للآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأمثال والأشعار، فذكر في هوامش القطعة رقم (28) نموذجاً لشغله من «الأمالي»، شروحاً لغوية ومظانها في المصادر اللغوية وشروحاً للمفردات وتخريجاً لشعر ورجز وآيات قرآنية، وتعريفاً بأعلام وأماكن.

وكان عدد القطع المختارة من كتاب «الحيوان» خمساً وثلاثين قطعة متفاوتة الطول ومتعددة الموضوعات، أما عددها من كتاب الأمالي فبلغ ستاً وثلاثين قطعة، على أن المقدمتين التعريفيتين بالكتابين وبمؤلفيهما فهما موجزتان (ص 7-11) للأول، و(101-107) للكتاب الثاني، واللافت فيهما هو وفرة المعلومات ودقتها في ذكر السيرة الشخصية والسيرة العلمية وتوصيف الكتاب وموضوعاته وخصائص الكتابة فيه وطبعاته المختلفة.

3-5 – *مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم*: ألف الكتاب عمر الدقاق، وصار مقرراً دراسياً في جامعة حلب منذ عام 1968 حتى الآن، ورأى فيه «سجلاً لتراث الأمم ووعاء لثقافتها، كما كانت مرآة لآمالها ومطامحها، وترجماناً عن مشاعرها وأفكارها»[13]، وأضاف في توصيف كتابه العناية في حفظ التراث العربي وصون ذخائره ونفائسه. «وحسبنا في بيان هذا التراث الحافل أنه باللغة العربية العزيزة، رابطة كياننا، وعماد قوميتنا، وقوام شخصيتنا، وركن ثقافتنا»[14].

وضع الدقاق مدخلاً لكتابه عن حركة التدوين والتأليف من خلال تدوين القرآن وتدوين الحديث وبواكير التأليف وعصور الأدب. وتناول في الفصل الأول «مجموعات الشعر»، ومهد لها برواية الشعر وكتب الاختيارات والحرص على الشعر القديم، وذكر بعض أهم المجموعات، مثل «المفضليات» للمفضل الضبي، و«الأصمعيات» للأصمعي، و«السبع الطوال» لحماد الراوية، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«ديوان الهذليين» للسكري، و«الحماسة» و«الحماسة الصغرى» لأبي تمام، و«الحماسة» للبحتري، و«الحماسة» و«مختارات شعراء العرب» لابن الشجري، و«الحماسة البصرية» للبصري، و«مختارات البارودي» للبارودي.

وتناول في الفصل الثاني «كتب الأدب»، ومهد لها بإشارة موجزة، ثم عرّف ببعض الكتب الهامة، وهي «كتاب الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«العقد الفريد»، لابن عبد ربه، و«كتاب الأمالي» للقالي، و«كتاب الأغاني» للأصفهاني، و«زهر الآداب» للحصري، و«نهاية الأرب» للنويري، و«صبح الأعشى» للقلقشندي، و«نفح الطيب» للمقري.

وخصص الفصل الثالث لكتب اللغة، وأشار إلى ملامح جمع اللغة وأنواع التأليف فيها مثل كتب الغريبين والنوادر والهمز والأضداد

والحيوان، ثم عرّف ببعض الكتب، وهي «كتاب النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«النوادر في اللغة» لأبي مسحل الأعرابي، و«كتاب الأضداد» لابن الأنباري، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«فقه اللغة» للثعالبي، و«المخصص» لابن سيده.

وعالج في الفصل الرابع «المعاجم»، وأهمها من المعاجم القديمة، «كتاب العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«جمهرة اللغة» لابن دريد، و«مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» للفيروز آبادي، و«تاج العروس» للزبيدي، و«أساس البلاغة» للزمخشري، وأهمها من المعاجم الحديثة، «محيط المحيط» لبطرس البستاني، و«أقرب الموارد» لسعيد الشرتوني، و«البستان» لعبدالله البستاني، و«المنجد» للويس معلوف، و«متن اللغة» لأحمد رضا، و«المعجم الوسيط» و«المعجم الكبير» للمجمع اللغوي.

وخصص الفصل الخامس للتعريف بكتب التراجم، واختار من كتب تراجم الشعراء والأدباء الكتب التالية: «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«المؤتلف والمختلف» للآمدي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسام، و«معجم الأدباء» لياقوت، ومن كتب تراجم اللغويين والنحويين الكتب التالية: «مراتب النحويين» لأبي الطيب، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» للأنباري، و«إنباء الرواة» للقفطي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، ومن كتب التراجم العامة الكتب التالية: «الفهرست» لابن النديم، و«الفهرست» لابن خير، و«تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، و«جذوة المقتبس» للحميدي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«كشف الظنون» لحاج خليفة، و«الأعلام» للزركلي.

وختم كتابه بمعجم المؤلفين، إذ عرف المؤلف الواحد بأسطر، ولاسيما ذكر تاريخ الولادة والوفاة.

4-5 - وضع كتابه *الطاهر أحمد مكي دراسة في مصادر الأدب* عام 1968، ولعله كان مقرراً في جامعات عربية متعددة في مصر والجزائر. ولربما جهل المؤلف الجهود السابقة على كتابه، ولاسيما كتاب أمجد الطرابلسي، الرائد في بابه، فقد ذكر في مقدمة الطبعة الأولى أن مبلغ علمه «أن أحداً لم يقدم على هذا العمل، إذا استثنينا محاولة متواضعة، قام بها من أعوام طويلة، الأستاذ محمد عبدالغني حسن، كنت قد أفدت منها أيام الطلب، لكنه لم يمض بها إلى غايتها متابعة أو تحسيناً»[15]. وأكد هذا الرأي في مقدمة طبعة الكتاب الثانية، «أنه لون جديد من الدراسة لم تعرفه من قبل على هذا النحو، ومن ثم فهو يحمل إيجابيات وسلبيات أي عمل رائد»[16]. على أن المؤلف واع لأهمية التأليف في المصادر، فقد قدم «استعراضاً متناسقاً لأمهات المصادر في الأدب العربي، على اختلاف أقطاره، فتكون دليله وعونه وأداته، في رحلته إلى عالم المعرفة الوسيع»[17].

اعتنى المؤلف، على نحو أشمل من سابقيه، بمراحل التأليف الأدبي في التراث العربي، فخصص فصولاً للموضوعات التالية: من الرواية إلى التدوين، الخط العربي، عصر المخطوطات، توثيق المصادر. وتحفل هذه الفصول بمعلومات وآراء قيمة حول حركة التأليف في المصادر على الرغم من جانبها التعليمي الواضح.

ثم فصل القول، في الفصول التالية، في بعض مصادر الأدب، خلافاً لسابقيه ولاحقيه ممن اكتفوا بالقول الموجز الذي لا يخرج عن إطار التعريف غالباً، وهذه المصادر هي: «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»

لابن بسام، و«نفح الطيب» للمقري التلمساني. وعمد في نهاية كل فصل شارح عن هذا المصدر أو ذاك إلى اختيار منتخبات تفيد في تعرّف هذه المصادر وأساليبها ومحتواها.

وقد شاعت هذه الطريقة في الكتابة عن المصادر في تحرير فصلية «تراث الإنسانية» التي صدرت بالقاهرة فيما بين 1964 و1972، وتعد مجلداتها كنزاً معرفياً في التعريف بأمهات الكتب في تراث الإنسانية، ومنه التراث العربي، وبلغت صفحات التعريف بكتاب «الذخيرة» قرابة خمسين صفحة من القطع الكبير (207-252).

5-5 - *المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي:* ألف عز الدين إسماعيل كتابه «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي» في منتصف السبعينات، مؤمناً أن «تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ. ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة - في تأصيلها لواقعها الجديد - على نبش هذا التراث، وإحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد»[18].

ومن الواضح أن التأليف في المصادر تعليمي لدى مصنفي هذه الكتب، فقد أشار إسماعيل إلى دأب أقسام اللغة العربية بالجامعات على «أن تقدم لطلابها وهم في مستهل حياة الدرس والطلب تعريفاً بالمصادر الأساسية القديمة للدراسات العربية، واصلة بذلك ماضيهم بحاضرهم، واضعة أيديهم على المفاتيح الأساسية لهذه الدراسات. وحبذا لو نهجت أقسام كليات الآداب هذا النهج، فيقدم قسم التاريخ مثلاً لطلابه تعريفاً بالمكتبة التاريخية العربية القديمة، ويقدم قسم الجغرافية تعريفاً بالمكتبة الجغرافية، وقسم الفلسفة وقسم الاجتماع.. إلخ»[19].

وسعى إسماعيل في كتابه إلى أبعد من مهمة التعريف بأهم المصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، برأيه، نحو «تسجيل حركة

النمو والتطور التي مر بها التأليف قديماً في هذين الميدانين»[20].

وهو جهد بدأه الطرابلسي، وخاض فيه مكي فيما يخص مصادر الأدب، مما يؤكد القطيعة المعرفية بين المشتغلين في البحث الأدبي واللغوي العربي الحديث.

ونهج إسماعيل في كتابه منهجاً علمياً موجزاً في التعريف بالمصادر، فوصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي، مع بيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وطريقة هذا الانتفاع، وتقديم نموذج مصغر منه - كلما اقتضى الأمر - لبيان أسلوبه، ثم حدد قيمة المصدر بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة، وبين إسماعيل أن الزاوية الأولى في منهجه «تخدم الفائدة العملية المباشرة، وأما الزاوية الثانية فتخدم التصور العام لحركة التأليف منذ بداياتهم الأولى»[21].

ومهد إسماعيل لبحثه بالحديث عن التدوين عند العرب، من خلال الإلماح إلى تطور العلاقة بين الرواية والتدوين والتقصي الوجيز للمدونات من الجاهلية إلى العصر الأموي، ووسائل التدوين.

وخصص الباب الأول للمصادر الأدبية، وتناول في الفصل الأول منه «ديوان الشعر العربي»، وشرح في تقديمه مسألة اتصال رواية الشعر وصناعة دواوين القبائل والشعراء والأشعار المختارة، وعاين في القسم الأول كتب المختارات بلا تصنيف، وهي «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب»، وفي القسم الثاني كتب الحماسات، وهي «الحماسة الكبرى» لأبي تمام، وحماسة البحتري والحماسة الشجرية والحماسة البصرية وحماسة العبيدي (التذكرة السعدية).

وعالج في الفصل الثاني مصادر التراث الأدبي (النثري)، فكان القسم الأول لأمهات المصادر الأدبية، وهي «البيان والتبيين» و«الكامل» و«عيون الأخبار» و«العقد الفريد» و«الأغاني» و«نهاية الأرب في فنون

الأدب»، وكان القسم الثاني لصنوف مختلفة من المصادر الأدبية، وهي «الأمالي» لأبي علي القالي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«نفح الطيب» للمقري.

وتناول إسماعيل في الباب الثاني المصادر اللغوية والمعاجم، وقدم له بإلماحة عن جمع اللغة والتصنيف فيها والمعاجم، وعرّف في الفصل الأول «مصادر لغوية» بكتب «كتاب الخيل» لأبي عبيدة، و«النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«الخصائص» لابن جني، وفي الفصل الثاني ببعض أهم المعاجم القديمة، وهي «مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» لمجد الدين الفيروز آبادي».

6-5 – *روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والتراجم:*
ألف سمير كجو كتابه عام 1983، وصار مقرراً في الخطة الدراسية في جامعة تشرين منذ العام الدراسي 1983-1984، بالإضافة إلى كتابه الآخر «نصوص تراثية»، وهدف كجو في تأليفه «إلى التعريف بأهم ما صنفه العلماء العرب في ميادين اللغة والأدب والتراجم في محاولة للوقوف على معالم تطور حركة التأليف عند العرب في تلك الميادين، وكان منهجنا قائماً على التقديم لكل فصل بتمهيد نوجز القول فيه، في المضمون العام الذي تدور حوله النماذج المختارة، وقدمنا لتلك النماذج بمقدمة قصيرة عرّفنا بها بصاحب الكتاب، ولم نسهب القول في ذلك لأن هدفنا هو الكتاب وليس صاحبه، ثم تناولنا مضمون كل كتاب ومنهجه، بما يقدم صورة واضحة تعين طلابنا على وضع أيديهم على أسلوب التعامل مع الكتاب، ونبهنا في الهوامش على طبعاته»[22].

تألف الكتاب من ثلاثة أبواب، خصص الباب الأول لمصادر اللغة في فصلين، وتناول في الفصل الأول مصادر لغوية بإيجاز شديد في

صفحات قليلة. ومهّد لكل فصل بفكرة بسيطة عن تاريخ التأليف في المصادر، والمصادر اللغوية التي عرّف بها هي «كتاب الخيل» لأبي عبيدة (وورد العنوان خطأ في الفهرس كتاب الخليل ص 281)، و«النوادر» لأبي زيد، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«المنجد» لكراع النمل (أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي الأزدي)، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب اللغوي، و«الخصائص» لابن جني، و«الصاحبي في فقه اللغة» لابن فارس، و«كتاب الغريبين» لأبي عبيد الهروي، و«الشوارد» و«يفعول» للصغائي.

وكتب في الفصل الثاني عن «المعاجم اللغوية»، وهي «العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«الجيم» لأبي عمر الشيباني، و«جمهرة اللغة» لابن دريد و«المقاييس» لابن فارس، و«تاج اللغة وصحاح العربية» للجوهري، و«العباب» للأصفائي، و«لسان العرب» لابن منظور، و«الأفعال» للسرقسطي، و«ديوان الأرب» للفارابي، و«المخصص» لابن سيده.

وكتب في الباب الثاني عن مصادر الأدب في فصلين، الأول لديوان الشعر العربي، وعرّف فيه بكتب «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب» و«ديوان الهذليين» و«حماسة أبي تمام»، و«حماسة البحتري»، و«حماسة ابن الشجري»، والثاني لكتب الثقافة الأدبية، وأوجز فيه القول حول كتب «الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«الكامل» للمبرد، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«الأمالي» لأبي علي القالي، و«نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري، و«صبح الأعشى في صناعة الإنشا» للقلقشندي.

وخصص الباب الثالث لمصادر التراجم في ثلاثة أجزاء، الأول عن مصادر تراجم اللغويين والنحاة، وهي «مراتب النحويين» لأبي الطيب اللغوي، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«إنباء الرواية

على أنباء النحاة» للقفطي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، والجزء الثاني لمصادر تراجم الشعراء، وهي «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«الشعراء الشعراء» لابن قتيبة، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، والجزء الثالث لمصادر التراجم العامة، وهي «الفهرست» لابن النديم، و«نزهة الألباء في طبقات الأدباء» لابن الأنباري، و«معجم الأدباء» لياقوت، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«فوات الوفيات» لابن شاكر الكتبي.

ولعل هذا الكتاب أقرب إلى قاموس صغير للتعريف ببعض المصادر الأدبية واللغوية الهامة، لأن المؤلف التفت عن تاريخ حركة التأليف ومسائلها المتعددة إلى مجرد التعريف الوجيز بهذا المصدر أو ذاك.

7-5 – *نصوص تراثية:* وضع الكتاب سمير سعيد كجو مقرراً آخر رافداً لكتابه السابق، وطبع الكتاب الأول مرة عام 1987، وقد حوى نصوصاً تراثية اختارها، وقدم لها، وعلق عليها بوصفها «جزءاً متمماً لكتاب روائع التراث العربي الذي يقدم درساً نظرياً لمناهج تلك الروائع ومضامينها. وقد انطوى الكتاب على جملة من النصوص المتغيرة (؟) من مظان اللغة والأدب والتراجم، راعينا فيها أن تكون ممثلة لمضمون الكتاب، ومعبرة عن أسلوب مؤلفه ومتضمنة فوائد علمية تتصل بالأغراض العلمية للقسم، وجامعة بين السهولة والصعوبة»[23].

وحوى الكتاب فصولاً ثلاثة، ضم الأول منها نصوصاً من كتب اللغة، وهي: «إصلاح المنطق»، و«الكامل» و«الأمالي» للقالي، و«الصاحبي»، و«فقه اللغة» و«المعرب»، وضم الثاني نصوصاً من كتب الأدب، وهي «البيان والتبيين»، و«عيون الأخبار»، و«العقد الفريد»، و«الكتّاب» للمرزباني، و«الأغاني». واختار في القسم الثالث نصوصاً من كتب التراجم، وهي «الشعر والشعراء» و«نزهة الأدباء»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«بغية الوعاة».

ويلاحظ أن طباعة الكتابين تنفر الطلاب من القراءة لضآلة الحروف وفقدان الإخراج المناسب للمحتوى، إذ يجد الطالب صعوبة كبرى في قراءة العنوانات والمتن، مما يجعل من الجهود العلمية لمؤلف هذين الكتابين ومعدهما أقرب إلى الهدر. ولعلنا نذكر بالتقدير الشديد ضبط تحقيق النصوص ودقتها والاشتغال العلمي عليها في الهوامش والإحالات والتخريجات المختلفة.

8-5 - *المكتبة العربية*: وهو أحدث كتاب في بابه، وقد ألف تلبية للخطة الدراسية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق لتوفير المقرر اللازم الذي يستوعب، ما أمكن ذلك، مفردات المنهاج. وشارك في تأليفه شوقي المعري ومحمد شفيق البيطار ومحمد علي دقة، وقوّمه علمياً (وهو أسلوب سليم على ألا تعلن الأسماء، وتدون على غلاف الكتاب) عمر موسى باشا ومنى إلياس ومزيد نعيم، وطبع الكتاب لأول مرة عام 1998.

وأعاد فيه مؤلفوه متواتر القول في مقدمات كتب المصادر اللغوية والأدبية حول عظمة المكتبة العربية وغناها وعراقتها الحضارية، وشرحوا منطلقات التأليف التي روعيت، إذ عرضوا «من الكتب الأمهات أجلها شأناً وأكثرها شيوعاً ودوراناً، وأن نوفّي هذه المصادر حقّها من تعريف مادتها ومحتواها، ومناهج تأليفها وطريقة تصنيفها، دون تفصيل ممل أو إيجاز مخل. ولم نغفل الجانب التاريخي في عرض هذه المؤلفات ليتبين الطالب ما اعتمد فيه اللاحق على السابق في مادة كتابه ومنهج تأليفه، وما أضافه وابتكره، ومن ثم يطلع على حركة التأليف عند العرب وتطور مناهجها وطرائقها، ويتمكن من الإفادة من هذه المصادر بيسر وسهولة»[24].

وثمة مبالغة لافتة للنظر في أن المؤلفين أرادوا أن يوفوا المصادر حقها في التعريف بمادتها وبمحتواها، بينما لا يتجاوز التعريف عدة أسطر.

والحقوا بالكتاب نصوصاً مختارة «تجمع بين الجليل في الفكر، والشريف في المعنى، والحر في اللفظ، وبين المليح الرائق والطريف الممتع، والنادر البارع (لنلاحظ أن هذه العبارات إنشائية تفتقر للدقة العلمية) كي تمد وشائج الحب، وتعقد أواصر المودة بين طلبة العربية وتراثها، فتجد الطلبة في هذه المؤلفات فضلاً عن العلم النافع متعة الأدب ونزهة النفوس»[25].

وقد اعترف معدو الكتاب برجوعهم إلى المؤلفات التي سبقتهم في هذا الميدان، ولاسيما كتاب الطرابلسي، ولكن كتابتهم تقترب من طبعية القاموس الصغير الأوسع من سابقه، إذ مهدوا لكل باب بملحة موجزة عن حركة التدوين والتأليف عند العرب في هذا المجال أو ذاك دون تفصيل القول كما عند الطرابلسي أو مكي أو إسماعيل، ثم أكثروا من التعريف بالمصادر بمنتهى الإيجاز، حتى إن بعض التعريفات لا تتجاوز الأسطر القليلة كما أشرنا، ولعل المؤلفين لم يستفيدوا من المؤلفات السابقة في كتب المصادر، ولا يشفع لهم وضع مختارات من بعض المصادر، ووضع ملحق بمختارات من كتب «الأمالي» للقالي، فقد تنفع وفرة التعريفات، ولكن التعمق في دراسة المصادر، ولو كانت قليلة، مثلما فعل مكي هو الأنفع بتقديري.

مهد المؤلفون بصفحات قليلة لحركة التدوين والتأليف عند العرب (ص 5-7)، ووزعوا الكتاب إلى أربعة أقسام، وكان القسم الأول للمصادر الأدبية (مجموعات الشعر وكتب الأدب العامة)، وعرّفوا بالمصادر التالية: من مجموعات الشعر «المعلقات» و«المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«مختارات ابن الشجري»، و«منتهى الطلب»، و«ديوان الحماسة»، و«الوحشيات»، و«حماسة البحتري»، وحماسة الخالديين (الأشباه والنظائر)، و«الحماسة الشجرية»، و«الحماسة البصرية»، و«التذكرة السعدية».

واختاروا في هذا القسم نصوصاً من مقدمة «جمهرة أشعار العرب»، و«الوحشيات»، و«الأشباه والنظائر».

وعرفوا في الفصل الثاني بالمصادر التالية من كتب الأدب: «كتاب الحيوان»، و«البيان والتبيين»، و«الكامل في اللغة والأدب»، و«عيون الأخبار»، و«عيون الأخبار»، و«مجالس ثعلب»، و«الأمالي» للقالي، وأمالي المرتضى، و«الإمتاع والمؤانسة»، و«العقد الفريد»، و«الأغاني»، و«نهاية الأرب»، و«صبح الأعشى». واختاروا نصوصاً من «كتاب الحيوان»، و«عيون الأخبار»، و«الأغاني».

وخصصوا القسم الثاني للمصادر اللغوية (معجم الألفاظ ومعاجم الأغاني)، وعرّفوا بمعاجم الألفاظ وفق التالي:

- المعاجم المرتبة بحسب مخارج الحروف، وهي: «كتاب العين»، و«البارع»، و«تهذيب اللغة»، و«المحكم»، وألحقوها بنماذج من كتاب «العين».
- المعاجم التي تأخذ بأوائل الأصول، وهي: «جمهرة اللغة»، و«مقاييس اللغة»، و«مجمل اللغة»، و«أساس البلاغة»، واتبعوها بنموذج من «مقاييس اللغة».
- المعاجم التي تأخذ بأواخر الأصول، وهي: «الصحاح»، و«لسان العرب»، و«القاموس المحيط»، و«تاج العروس»، وألحقوها بنموذج من «الصحاح»، وآخر من «تاج العروس».
- معاجم المعاني، وفق مراحلها، وهي المرحلة الأولى أو مرحلة تأليف الرسائل، والمرحلة الثانية، ومن نماذجها «كتاب الألفاظ»، و«كتاب الألفاظ الكتابية»، و«جواهر الألفاظ»، والمرحلة الثالثة، ومن نماذجها «فقه اللغة»، و«المخصص».

وتناول المؤلفون في القسم الثالث تراجم الأدباء واللغويين، في فصلين، الأول منهما لتراجم الشعراء والأدباء في المصادر التالية:

«طبقات فحول الشعراء»، و«الشعر والشعراء»، و«طبقات الشعراء المحدثين»، و«المؤتلف والمختلف»، و«معجم الشعراء»، و«يتيمة الدهر»، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، و«معجم الأدباء»، وألحقت بنصوص مختارة من «طبقات فحول الشعراء»، و«معجم الشعراء»، و«طبقات الشعراء»، والثاني منهما لتراجم النحاة واللغويين، في المصادر التالية: «مراتب النحويين»، و«طبقات النحويين البصريين»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«نزهة الألباء»، و«إنباء الرواة»، و«بغية الوعاة».

وخصص المؤلفون القسم الرابع لكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر والمراجع العامة وفق ما يلي:

كتب الأنساب، «جمهرة النسب»، و«نسب قريش»، و«جمهرة نسب قريش وأخبارها»، و«مختلف القبائل ومؤتلفها»، و«أنساب الأشراف»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«الإكمال»، و«الأنساب»، و«معجم قبائل العرب القديمة والحديثة»، واتبعت باختيارات من كتب «جمهرة النسب»، و«مختلف القبائل ومؤتلفها»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«معجم قبائل العرب».

المصادر التاريخية: «تاريخ خليفة بن خياط»، و«الأخبار الطوال»، و«تاريخ الرسل والملوك»، و«مروج الذهب»، و«تجارب الأمم»، و«المنتظم في تاريخ الملوك والأمم»، و«الكامل في التاريخ»، و«البداية والنهاية»، وألحقت باختيارات من كتابي «مروج الذهب» و«تجارب الأمم».

المصادر الجغرافية: «كتاب البلدان» لليعقوبي، و«المسالك والممالك» لابن خرداذبة، و«صفة جزيرة العرب»، و«كتاب البلدان» لابن الفقيه، و«المسالك والممالك» للأصطخري، و«أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم»، و«معجم ما استعجم»، و«المسالك والممالك» للبكري، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«نزهة المشتاق»، و«معجم البلدان»، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الروض المعطار في خبر الأقطار»، و«بعض

المعجمات الجغرافية المعاصرة»، واتبعت بمختارات من «المسالك والممالك» لابن خرداذبة، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«معجم البلدان».

الرحلات: «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير»، ورحلة «ابن بطوطة»، و«رحلة البلوي»، ورحلات أخرى، وألحقت بمختارات من «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير».

مصادر المصادر ومراجعها: «الفهرست»، و«مفتاح السادة ومصباح السيادة»، و«معجم الأدباء»، و«كشف الظنون»، و«هدية العارفين»، و«أبجد العلوم»، و«أعلام العرب في العلوم والفنون»، و«تاريخ الأدب العربي»، و«تاريخ التراث العربي»، و«معجم المؤلفين»، و«معجم المطبوعات العربية والمعربة».

الموسوعات: «نهاية الأرب في فنون الأدب»، و«صبح الأعشى»، و«دائرة معارف البستاني»، و«دائرة معارف القرن الرابع عشر»، و«الموسوعة العربية الميسرة»، و«الموسوعة الإسلامية الميسرة»، و«الموسوعة العربية العالمية»، و«دائرة المعارف الإسلامية».

تراجم الأعلام العامة: «وفيات الأعيان»، و«فوات الوفيات»، و«سير أعلام النبلاء»، و«الأعلام»، وألحقت بمختارات من «الفهرست»، و«كشف الظنون»، و«هدية العارفين»، و«معجم المطبوعات»، و«الأعلام».

وحوى القسم الخامس مختارات من كتاب الأمالي لأبي علي القالي، وبلغ المختار عشرين نصاً (ص 333-386).

9-5 – ***دراسات في المكتبة العربية التراثية***: وضع الكتاب عادل الفريجات، وطبع لأول مرة عام 1997 مستفيداً من الكتب الكثيرة السابقة في هذا المجال[26]، ولا يلتزم المؤلف بمنهاج «مصادر التراث والمكتبة العربية» المقرر في الجامعات السورية، وإن اتفق معه في موضوعات كثيرة.

وقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام، عنون الأول بـ «جوانب من المكتبة العربية التراثية»، وعرض فيه للتأليف النوعي والموسوعي في التراث العربي الأدبي والتاريخي بخاصة، وتناول مشكلة الكتب المفقودة أو المنشورة ناقصة في زماننا، وظاهرة المتابعة والتتبع في كتب التراث، وقضية تصنيف المعارف العربية بالشعر.

وعرّف مفصلاً أو موجزاً في القسم الثاني ضروباً من كتب التراث، وهي «أمثال العرب» للمفضل الضبي، و«فحولة الشعراء» للأصمعي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«المعمرون والوصايا» لأبي حاتم السجستاني، و«الفاضل» للمبرد، و«الورقة» لمحمد بن داود بن الجراح، و«شجر الدر» لأبي الطيب اللغوي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«الفصول الأدبية» للصاحب بن عباد، و«الصداقة والصديق» لأبي حيان التوحيدي، و«الحدائق الغناء في أخبار النساء» للمعافري المالقي، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«النجوم الزواهر في معرفة الأواخر» لابن اللبودي.

وتناول في القسم الثالث بعض الكتب والدراسات التي ألفت في زماننا، وانصب اهتمام أصحابها على قضايا التراث أو مصادره أو مؤلفاته أو نصوصه أو أعلامه أو بلدانه، وهي «أقدم المخطوطات العربية في العالم» لكوركيس عواد، و«تاريخ التراث العربي – المجلد الثاني» لفؤاد سزكين، و«قصائد جاهلية نادرة» ليحيى الجبوري، و«أشعار العامريين الجاهليين» لعبدالكريم يعقوب، و«شاعرية المتنبي في القرن الرابع للهجرة» لمحيي الدين صبحي، و«فن الشعر لأرسطو وأثره في البلاغة والنقد العربيين» لشكري عياد، و«ملامح يونانية في الأدب العربي» لإحسان عباس، و«أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة» لإحسان خلوصي، و«حلب في كتب البلدانيين العرب» لشوقي شعث وفالح بكور.

10-5 - تشير هذه الكتب إلى جملة ملاحظات، نوجزها فيما يلي:

- توافي غالبية هذه الكتب بالنظر إلى مجمل محتوى الكتاب الواحد منها مفردات المنهاج التي تتركز حول التعريف بمصادر التراث الأدبية واللغوية من جهة، وتمكين الطلبة من قراءة هذه المصادر والتعامل معها والكتابة عنها من جهة أخرى، إذ تعاني بعض الكتب من الإفراط في الإيجاز، مثلما تتوسع بعض الكتب في التعريف بالمصادر.

وثمة ملمح ثان لهذه الإشكالية يتبدى في الكتابة عن المكتبة العربية برمتها في التاريخ والجغرافية والأنساب والعلوم العامة.. إلخ مثلما فعل مؤلفو بعض الكتب، ولربما رأوا تضييقاً في الاقتصار على المصادر اللغوية والأدبية بالنظر إلى صعوبة فصل اللغة والأدب عن العلوم الإنسانية والأساسية الأخرى مثل كتب الجغرافية والتاريخ والرحلات أو كتب الحيوان. وإذا وافقنا على مثل هذا الرأي فإن المكتبة العامة شاملة لكل أنواع العلوم، ولا يستطيع طلبة اللغة العربية وآدابها، ولا يناسبهم بأي حال، أن يلموا بالمكتبة العربية في مجالات العلوم جميعها. وفي مثل هذه الحالة، يفضل أن يوضع إطار عام للمكتبة العربية، ثم يقتصر التأليف الشارح على المصادر اللغوية والأدبية، ويتسع التأليف بعد ذلك إلى مصادر اللغة العربية وعلومها مثل النحو والبلاغة والصرف والإيقاع، لأهميتها في تكامل المعرفة اللغوية والأدبية.

- لا تعنى غالبية هذه الكتب بأساليب تعامل الطلبة من المصادر بالشكل الكافي من حيث التعريف بالأعلام المؤلفين والتاريخ الأدبي لمراحل التأليف والتصنيف في خصائص هذه المراحل تبويباً وتفريداً معللاً، وذكراً للفهارس اللازمة، ورسماً لطرائق قراءة المصادر.. إلخ.

- تفتقر غالبية هذه الكتب إلى طبيعة الكتاب الجامعي من حيث مواءمة مستوى الكتابة لمدارك الطلبة ووعيهم، وأهمية تحبيب المادة الدراسية وإقبالهم على محتواها الصعب بالنسبة لبقية المواد الأخرى، إذ يتهيب الطلبة التعامل مع كتب التراث، وتتنابهم خشية قراءتها، مما يستدعي وضع تدريبات لغوية وقرائية للنصوص القديمة تعرفاً على القاموس اللغوي الخاص لهذا العصر أو ذاك، وعلى أساليب الكتابة والتصنيف التي تطورت من عصر لآخر.

- إن المتقدمين في درس المصادر يجدون عنتاً في الوصول إلى المصادر وحسن قراءتها علمياً والاستفادة منها، فكيف بالطلبة الجدد الذين لا يجيدون القراءة العادية، وليسوا بقادرين على فك مغاليقها، وفهم مراميها وأنساقها الفكرية واللغوية والأدبية. ويفضل لو حوت كتب المصادر أبحاثاً في مفاهيم الأنساق الثقافية تقريباً للطلبة من التقاليد الأدبية وخصوصياتها الثقافية واللغوية، ويتصل ذلك بمفاهيم التأليف والمؤلف وفكرة الأدب وحياة اللغة.. الخ.

ويتعزز هذا المنهاج بالعناية الفائقة بالقضايا الثقافية الناظمة لإشكاليات المكتبة العربية، لأن المهم هو تعريف الطلبة بحدودها، وهي شاملة وواسعة الثراء، وباتجاهات التأليف والتصنيف العامة فيها، ولاسيما التأليف اللغوي والأدبي، وبتمكينهم من التعامل معها وفق آليات وإجراءات مدروسة ومتلازمة مع خطة دراسية لتنمية المهارات والخبرات النظرية والعلمية، وبالتعمق في درس نماذج من المصادر اللغوية والأدبية، فمن المتعذر على المتخصصين أنفسهم أن يحيطوا بالمكتبة العربية كلها، على أن يضاف إلى الكتاب الجامعي المقرر أدلة داعمة للمنهاج مثل القواميس الصغيرة حول المصادر اللغوية والأدبية ومؤلفيها وتحديد عصورها وموضوعاتها وقضاياها، أو الكراسات التدريبية لتنمية المهارات والخبرات في مجالات المكتبة العربية.

6 - آفاق التطوير:

1-6 - *الكتاب الجامعي*: إعادة النظر في الكتاب الجامعي بذاته وفي صلته بالمنهاج أو الخطة الدراسية، ويتطلب ذلك وضع مقرر يستوعب مفردات المنهاج، ويلبي احتياجات الخطة الدراسية، ويكون ذلك بتأليف مجموعة أساتذة أو فريق التأليف، وأن يتعاضد التأليف مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى. وأن يراعى في التأليف الابتكار والجدة، والانطلاقة من الجهود السابقة، وأن يتضمن التأليف أدلة داعمة للكتاب الجامعي المقرر لاستيعاب أطر المكتبة العربية ودراسة مصادر التراث العربي مثل الإطار التاريخي وإطار القضايا والموضوعات مثل الأنساق الثقافية وإطار الاتجاهات التأليفية وإطار التعريف التفصيلي ببعض المصادر وإطار تحليل المصادر.

أما الأدلة فتتجه إلى تنمية المهارات والخبرات حول المصادر، وتزويد الطلبة بقاموس صغير لأبرز المصادر ومؤلفيها وخصائصها الرئيسة.

2-6 - *مفردات المنهاج*: إعادة النظر في مفردات المنهاج، فليس مناسباً أن يدرس الطلبة مصادر التراث العربي جميعها في ميادين التأليف والتصنيف المختلفة، ولعل الأنفع والأنسب هو تدريس مصادر التراث العربي في أقسام العلوم الإنسانية، فيدرس طلبة كلية الآداب بأقسامها الإطار العام للمكتبة العربية، والتخصص والتعمق في مصادر التراث العربي للقسم نفسه، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والجغرافية.. إلخ، وترسم مفردات المنهاج لقسم اللغة العربية وفق هذا التوجه، ولما كانت هذه المادة بهذه الأهمية، فإن الأفضل هو توزيع المقرر إلى السنوات الأربع، فتدرس مصادر التراث العربي في العصر الجاهلي في السنة الأولى، وتدرس مصادره في العصر الأموي في السنة الثانية، ثم تدرس مصادره في العصر العباسي والأندلسي

في السنة الثالثة، ثم تدرس مصادره في عصر الممالك والدول والعصر الحديث في السنة الرابعة.

3-6 – *حلقات البحث*: إعادة النظر في حلقات البحث، وأن تخص لها نصف العلامة، وأن ترسم إجراءات التنمية التربوية والعلمية لتوسيع أسباب معالجة الطلبة لمادة المصادر، ويتصل ذلك بتوافر مخابر الدرس والتحليل والتشعيب، فليس بمقدور الأستاذ الجامعي أن يعنى بعدد هائل من الطلبة وتوجيههم وإرشادهم، بينما جاوز عدد طلبة السنة الأولى المئات بعد الألف، ولا نغفل في هذا المجال العناية بمكتبة الكلية من حيث توافر المراجع اللازمة والقيّم المطلع والمكان المناسب لاستخدام المراجع داخل المكتبة والأجهزة الحديثة مثل الحواسيب وشبكة المعلوماتية والتصوير الإلكتروني.. إلخ.

4-6 – *مخابر التحليل*: إحداث مخابر التحليل العلمي المزودة بأحدث الأجهزة وتوافر النشر الإلكتروني والاتصالات عبر شبكة المعلوماتية، فقد صار متاحاً الاتصال بمواقع المكتبات الكبرى والمؤسسات الثقافية والإعلامية والكتّاب والفنانين والعلماء والإعلاميين، مثلما أصبحت آلاف المخطوطات والمصادر على الأقراص، وتتصاعد مكانة النشر الإلكتروني من عام لآخر تيسيراً لحصول الطلبة على المصادر، فهم يلاقون عنتاً كبيراً في تأمين كتب المصادر، على أن تعويد الطلبة على ترشيد استعمال مثل هذه المخابر المزودة بتقانات حديثة متطورة من شأنه أن يسارع إلى تنمية معرفتهم العلمية، ويجنبهم هدر الوقت والجهد والإنفاق، ويعجل في إنجاز تلقيهم الذاتي المفيد للكتاب المقرر.

5-6 – *الطباعة*: إعادة النظر في طباعة الكتاب الجامعي تحسيناً من الغلاف إلى المحتوى، فثمة كتب جامعية مفرطة الأغلاط اللغوية والطباعية. أما الحروف ونوعية الورق وغير ذلك فهي منفرة للعين وعسيرة القراءة.

6-6 – *خدمات البحث العلمي*: توافر خدمات البحث العلمي للطلبة

مثل مشروعات التنشيط العلمي الداعمة للكتاب الجامعي المقرر كإحداث لقاء ثقافي أسبوعي واستقبال للخبراء وذوي الرأي في مجالات الخطة الدراسية، وتكوين جماعات أصدقاء التراث العربي ومحبيه، وقد تكنّى هذه الجماعات باسم عالم لغوي أو أديب معروف ممن يحفل بهم مقرر المكتبة العربية ومصادر التراث العربي.

الهوامش

1) نسبت، ج.د. (ون. ج. انتوتسيل): «منهاج البحث التربوي» (ترجمة د. حسين سليمان قورة ود. إبراهيم بسيوني عميرة)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 2، 1977، ص 149.

2) دوترنز، رويرت: «منهج المدرسة الابتدائية» (ترجمة نجيب يوسف بدوي، مراجعة د. حامد مصطفى عمار)، سلسلة «الألف كتاب»، دار الفكر العربي، القاهرة 1965، ص 114.

3) إبراهيم، عبدالعليم: «الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 5، 1970 (الط 1، 1961).

4) مكي، الطاهر أحمد: «دراسة في مصادر الأدب»، دار المعارف مصر، القاهرة، ط 3، 1976، ص 12 (الط 1، 1968).

5) فاخوري، محمود: «منتخبات من نصوص قديمة» (د.م-ت) ص 3.

6) يؤكد أومبرتو إيكو، وهو الروائي والناقد المعروف على هذه الفوائد الجليلة في أحدث كتاب في بابه. انظر:

- إيكو، أومبرتو: «كيف تعد رسالة دكتوراه: تقنيات وطرائق البحث والدراسة والكتابة» (ترجمة علي منوفي)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

7) الطرابلسي، أمجد: «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب» منشورات جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 2000-2001، ص 3 (الط 1، 1954).

8) المصدر نفسه، ص 3.

9) المصدر نفسه، ص 5.

10) المصدر نفسه، ص 6.

11) «منتخبات»، مصدر سابق ص 4.

12) «منتخبات»، مصدر سابق ص 3.

13) الدقاق، عمر: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم»، جامعة حلب، كلية الآداب، ط 5، 1977، ص 5 (الط 1، 1968).

14) المصدر نفسه، ص 6.

15) «دراسة في مصادر الأدب»، مصدر سابق ص 11.

16) المصدر نفسه، ص 7.

17) المصدر نفسه، ص 12.

18) إسماعيل، عز الدين: «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، دار المعارف، القاهرة، الـ 2، 1980، ص 6. (الط 1، 1977).

19) المصدر نفسه، ص 7.

20) المصدر نفسه، ص 7.

21) المصدر نفسه، ص 7.

22) كجو، سمير: «روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والمعاجم»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات، 1983-1984، اللاذقية 1985، ص 6.

23) كجو، سمير سعيد: «نصوص تراثية»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1992-1993، اللاذقية ص 3-4.

24) المعري، شوقي (وزميلاه د. محمد شفيق البيطار ود. محمد علي دقة): «المكتبة العربية»، منشورات جامعة دمشق، 1968-1999، ص 3.

25) المصدر نفسه، ص 3-4.

26) ذكر عادل الفريجات كتباً ودراسات ألفت من قبل، أمثال كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب»، وكتاب الدكتور عمر الدقاق: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم»، وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، وكتاب «دراسات في المكتبة العربية وتدوين التراث» للدكتور محمود أحمد حسن المراغي، وكتاب «الوجيز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم» للدكتور محمود محمد الطناحي، وكتاب «عيون المؤلفات» لعبدالوهاب الصابوني، وكتاب «معجم المعاجم» لأحمد الشرقاوي إقبال، وكتاب «اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية» للدكتور عبداللطيف الصوفي. انظر:

- الفريجات، عادل: «دراسات في المكتبة العربية التراثية»، منشورات دار علاء الدين دمشق، الط 2، 1999، ص 6 (الط 1، 1997).

بغداد تضيء التاريخ

سوادي عيد محمد

المدينة العظمى، قال فيها المؤرخون والجغرافيون والبلدانيون والرحّالة، دار السلام، مدينة السلام، الزوراء، تتعدد الأسماء لحاضرة الخلافة العباسية ومهدها، وعاصمة العالم الإسلامي كله لكنها مدينة المنصور المدوّرة، إذ أُريد أن تكون، عين الدنيا وحاضرة التاريخ، فكان ما حصل؛ كانت بمفهوم اليوم مدينة دولية «Cosmopolite» بوتقة، انصهرت فيها عناصر وأمم شتى مختلفة شاخصة بين الرافدين، فبلغت أوجها في حضارتها وثروتها وبسطة العيش فيها، فيرى الناظر عن قرب وعن بعد، أسباب ترفها ورغدها وعمرانها؛ فلا عجب أن يشير أبي قتيبة إلى أن تمازج الثقافات فيها، جعلها، تتبوأ مركزها في العالم الإسلامي إذ توافد إليها الناس من كل حدب وصوب «فريق يطلب الكسب وفريق تستهويه الحياة العلمية والفكرية وفريق يطلب الترف فإذا بغداد تشارك فيه»[1]. إنها مسرح يعلو فيه صوت «العربي والفارسي والرومي والنبطي والتركي والصيني والهندي والبربري والزنجي وفيهم المسلم والنصراني واليهودي والصابئ والسامري والمجوسي والبوذي»[2].

ويمضي المقدسي، ومن أهل القرن الرابع الهجري قائلاً: «جاء هؤلاء إلى بغداد بأطياف من الفكر والرأي»[3]. وشهد مجتمعها البغدادي زمراً (تكتلات) اجتماعية قائمة على أساس جنسي، وفي أسواقها، يلمس المقدسي، ظاهرة هذا التكتل، فيسمع لغط العاملين من أهل الذمة ويشير من طرف خفي إلى حماسة مندفعة من التنافس بين

النصارى واليهود وكذلك بين الحنابلة والشافعية والشيعة، ولعل هذا الاندفاع ترك تأثيره على علاقاتهم، إن إيجاباً أو سلباً.

ولا ريب في أن تشهد العناصر الاجتماعية في بغداد، ثراءً عريضاً ينصب في أيدي الخلفاء العباسيين من منابع عديدة، ليخلق رقياً بلغ من النضج مداه، علماً وفناً وترفاً، إذ بدأ في الحجاز وانتقل إلى الشام والكوفة ثم جنت ثماره بغداد[4] فتشكلت مقومات المجتمع البغدادي وبرز بطابع متميز، عرفه التاريخ «بالمزاج البغدادي» يوسم بالظرف وتذوّق الحياة والاستمتاع بترفها ورغدها؛ والصورة التي يرسمها المقدسي، يتجسد فيها الصدق: «بغداد لأهلها الخصائص والظرافة والقرائح واللطافة، هواء رقيق وعلم دقيق، كل جيد فيها، وكل حسن فيها، وكل حاذق فيها وكل قلب إليها وكل حرب عليها، وهي أشهر من أن توصف وأحسن من أن تنعت وأعلى من أن تمدح»[5]. ولعل ما جاء به أحد كتابنا المعاصرين وهو يثني على المقدسي يبدو أكثر تصرفاً في انتقاء المديح، إذ يشيد برقيها استناداً إلى مصادره، لدرجة لم تبلغها مدينة في عصرها، فوصفها بزهرة المشرق وجنّة الدنيا ومدينة القصور، وتحفها البساتين والحدائق الغنّاء وتتريعها الميادين العريضة[6]، أنيرت طرقاتها بالمصابيح ليلاً، حتى إنها بزّت سائر المدن، إذ ازدحمت بالمساجد الكبيرة تطرّز جدرانها، أشكال هندسية جميلة وزخارف بديعة ونقوش زاهية يشهد الزائر فيها المدارس ودور العلم ودور الشفاء والملاجئ ونختم بأنها عروس المدائن ومنارة الحواضر، ثم يبالغ قليلاً ليقول إن عدد سكانها قرابة المليونين[7].

ويجانب الدقة ما كتبه الدكتور أحمد عبدالستار الجواري، إن الترف واللهو والشراب والأنس، الذي أصبح شيئاً أشبه بالضرورة اللازمة للحياة، وهو من مظاهر التجديد في بغداد، خلال العصور العباسية إنما تركه تأثير الأعاجم في الحياة الاجتماعية، على حد قوله، إذ أصبحوا يؤلفون عنصراً أساسياً من عناصر التوجيه

الاجتماعي[8]. غير أن هذا التجديد اقتضته عوامل أساسية، لها مساس بالتغيرات الاقتصادية، وأن بغداد هي من أكبر العواصم خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، ورثت ملك كسرى ومعظم بلاد الدولة الرومانية وفتحت أبوابها أمام الثروات والموارد العظمى[9].

ومن المفيد أن ننقل التأثيرات التي تركتها، بغداد في نفس الرحّالة ابن جبير، وهو الذي زارها وتلمسها عن قرب، لنسجل بعض المصداقية في الانعكاسات المبهجة لحياتها الزاهرة بأنواع السرور والبهجة في أحاسيسه ومشاعره، حتى أصبح - كما أفاد - اسمها علماً على البهجة والإناقة والأنس»[10]. وفي هذا السياق يقطع اليعقوبي وهو وليد بغداد وابنها، بالقول، مبتعداً عن العواطف أن بغداد «ليس لها نظير في مشارق الأرض ومغاربها سعة وكبراً وعمارة وكثرة مياه وصحة هواء، وسكنها من أصناف الناس وأهل الأمصار والكور وانتقل إليها من جميع البلدان القاصية والدانية وآثرها جميع أهل الآفاق على أوطانهم»[11] ويزعم في سياق حديثه عن أن اعتدال الهواء وطيب الثرى وعذوبة الماء، حسّنت أخلاق أهلها ونضّرت وجوههم وانفتحت أذهانهم حتى فضلوا الناس في العلم والفهم والأدب، فليس أعلم من عالمهم ولا أروى من رواتهم ولا أجدل من متكلمهم ولا أحذق من مفتيهم ولا أعرب من نحوييهم ولا أصلح من قارئهم ولا أمهر من مطببهم ولا أكتب من كاتبهم ولا أشعر من شاعرهم»[12].

ومن خلال ما كتبه الدكتور طه حسين يمكن أن نستشف تعددية الآراء في عاصمة العباسيين، وهو يتحدث عن العلماء والفقهاء الذين كانوا يغشون المجالس في بغداد، فيعبروا عن شغفهم ببغداد وهيامهم فيها وذلك على الرغم من شدة القلق والاضطراب السياسي، فإن الحياة كما يبصرها هذا الكاتب، غضة نظرة، فهناك مجلس يتزعمه سابورين أردشير ومجلس آخر يترأسه أبو العلاء المعري وآخر يجمعه الشريف الرضي، وهناك مجالس فلسفية وكلامية يشهدها العامة مثل

مجمع الشريف الرضي ومجامع أخرى لا يشهدها إلا أفراداً تآخوا واتفقوا على ألا يحضر اجتماعهم إلا من نحى نحوهم في الرأي[13].

ويخيل إلينا أن قراءة بعض الكتاب والمؤرخين لسيادة الحرية الفكرية والعقائدية في بغداد كانوا يقتبسونها، مما سجله ابن الجوزي وهو واحد من مؤرخيها المعاصرين الكبار، إذ يريد في حديثه عن المجالس العلمية والاجتماعية فيها التي كان العلماء ينصرفون إليها في الدور والقصور والمساجد يتناظرون في فروع العلوم المختلفة وكان هؤلاء العلماء متقنون لعلومهم وفنونهم ويحرصون على دعم آرائهم بالأسانيد المقبولة والمعقولة فيحظون بتقدير الحاضرين، وكان غالباً ما يتم ذلك بحضور الخليفة أو أحد كبار رجال الدولة، وأن الخلافات في الرأي بين رجال العلم والفقه والأدب والنحو تعبر عن مغزى التزامهم الفكري والعقائدي الموضوعي، مما يترك تأثيره في تغليب الحرص على تمتين أواصر العلاقات العلمية دون الاستئثار بخصوصية آرائهم ومعتقداتهم[14].

والحق فإن الرأي والرأي الآخر هو سمة العصر في بغداد على عهد الخليفة العباسي المأمون، فقد اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة اثنان منهم يتشيعان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد[15]. ويشير ابن أبي أصيبعة إلى أن مجلس يوحنا بن ماسويه وهو طبيب الخلفاء العباسيين عبدالله المأمون والمعتصم بالله والواثق بالله والمتوكل على الله، وهو إلى جانب ذلك فيلسوفاً وأديباً وفقيهاً كان مجلسه «أعمر مجلس بمدينة السلام لمتطبب أو متكلم أو متفلسف أو متأدب لأنه يجتمع فيه كل صنف من أصناف أهل الأدب، وأظهرت له التلمذة في قراءة كتب المنطق عليه، وأظهر له التلمذة بقراءتهما كتب جالينوس في الطب عليه»[16].

كان العلماء المسلمون وطلبة العلم ومريدوه في جميع الآفاق يحدوهم الطموح والآمال لحضور هذه المجالس في بغداد، فيجعلون

الوصول إليها واجباً علمياً للاستماع والاطلاع على نفائس المخطوطات والتعريف بها والإفادة منها، وقد استمر ذلك لمدى ما يقرب من خمسة قرون[17].

لقد أضحى من المسلم به، أن بغداد، لم تكن العاصمة السياسية ومركز الخلافة، بل كانت إلى جانب ذلك، ملتقى العلماء والتجار وزعماء الحركات السياسية والمذهبية، ويقرر آدم متز، أن هذا لم يكن غريباً في المجتمع العباسي الذي تمثّل الإسلام وعرف قدر العلم ومكانته فهيأ له وسائله وأخذ بأيدي أهله إلى أعلى الدرجات، كما أنه ليس عجباً أن يسعى أهل الأقطار والأمصار الإسلامية للمثول إلى بغداد والانضمام إلى مجتمعاتها العلمية والفكرية وزيارة المكتبات وحوانيت الورّاقين ومؤسسات التعليم وجعل العلم أساساً للارتقاء، وأنصف هذا المؤرخ بقوله، إن ذلك الاندفاع المصحوب بالإرادة والتصميم مما يدهش له الباحثون من غير المسلمين لأنهم لم يقفوا في التاريخ على أمة أمدّت الحضارة الإنسانية بالتراث الفكري كأمة الإسلام[18].

وأغلب الظن، أن مكرمات الخلفاء والأمراء والهدايا والعطايا والمنح التي يقدمونها للعلماء وطلبة العلم، فضلاً عن المولين الأغنياء وكبراء بغداد ممن يجعلون بعض الأموال وقفاً لمن يطلب العلم من جميع البلاد الإسلامية، ساهمت، بقدر كبير في تطلع هؤلاء العلماء والفقهاء والشعراء نحو بغداد؛ يذكر ديورانت، أن الخلفاء العباسيين كانوا يستدعون العلماء من البصرة والكوفة والموصل وسائر الأمصار إلى بغداد لتنشيط حركة التأليف والترجمة، وكانوا ينفقون عليهم الأموال فنقلوا أمهات الكتب من السريانية واليونانية والفهلوية والسنكريتية وكاد المأمون أن يفلس بيت المال، حين كافأ حنين بن إسحق على أعماله بمثل وزن كتبه التي ترجمها ذهباً[19]. كما أجرى الخليفة المقتدر بالله على ابن دريد العالم النحوي المشهور خمسين ديناراً شهرياً حين قدم

بغداد فقيراً[20]. ونوه بن أبي أصيبعة إلى أن الخليفة هارون الرشيد كان يمنح كثيراً من الحرية والتكريم للعلماء والمتعلمين[21] فقد منح أحد العلماء مائة ألف درهم[22]. وأشار المسعودي إلى أن هذا الخليفة كان ولوعاً في اصطحاب أهل العلم معه أيان ذهب أو خرج من بغداد، فقد توفي علي بن حمزة الكسائي النحوي الكوفي وإمام القراء ومحمد بن الحسن الشيباني القاضي صاحب الإمام أبي حنيفة النعمان وهما في معية الخليفة في مدينة الري ببلاد فارس[23]، كما بلغ تكريم العلم والعلماء في بغداد أن الخليفة هارون الرشيد نفسه كان يصب على أيدي العلماء الذين ينتهون من تناول الطعام معه على كثرة خدمه[24]. وشخّص القفطي الثلاثة من خلفاء بني العباس وهم الرشيد والمأمون والمتوكل، كانوا يحرصون على طلب العلم وتعميم المعرفة وتعضيد من يعمل بها وترجمة ما كتب فيها إلى العربية، وكان قبل ذلك الخليفة المنصور، اجتذب الأطباء النساطرة إلى بغداد فترجموا له كتب في الطب والنجوم والهندسة والآداب وألفت له كتب في الحديث والتاريخ حتى امتلأت بها الخزانات والمستودعات فكان يبالغ بإكرامهم ويعزّز وفادتهم[25].

وتحدث أوليري بإعجاب وتقدير عن عصر الأممية التي ولجتها بغداد لتصبح كعبة العلم والأدب ومركز التجارات والصناعات في عالم العصور الوسطى فقد أتت مخطوطات التراث ودفاتر العلم التي ضاق عنها قصر الخلافة بسعته، أُكلها، بظهور كوكبة من الشعراء العظام من أمثال أبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومروان بن أبي حفصة ومؤرخين لامعين منهم الأصمعي والواقدي والطبري، ثم بادر الخليفة هارون الرشيد إلى إنشاء مكتبة مفتوحة الأبواب رصيدها التراث المدوّن والمخطوطات المؤلفة والمترجمة، سباحة للدارسين وطلاب العلم، أطلق عليهم اسم «بيت الحكمة» تقديراً لجلالة رسالتها[26].

وأجوّز لنفسي القول، إن بغداد قد تفرّدت بين مدن العالم

الإسلامي في عصر العباسيين، بصياغة آلية للتعليم الإلزامي في مدارسها التي أولت اهتمامها بجعل التعليم واجباً محتماً وملزماً للرعية بمختلف طبقاتها بإرسال أولادهم وبناتهم إلى المدارس، يتولى فيها معلمون متخصصون في فروع المعرفة لتعليم التلاميذ في مدة الدراسة السنوية، بل لا نعجب إذا سمعنا بإنشاء تعليم عال لجميع الطبقات وتأسيس مدارس عليا تشبه إلى حد كبير الكليات والمعاهد في الوقت الحاضر[27]. ونقرأ عن هذه الأكاديميات العليا بوضع العلوم الفلسفية والرياضيات وعلم الفلك والعلوم الطبيعية والتاريخ والموسيقى في مسميات مفرداتها التدريسية[28].

ولا مندوحة فإن غالبية العلماء الذين برزوا في العالم الإسلامي خلال العصور الوسطى، كانت بغداد قد أرضعتهم من لبانها فشبّوا مشبعين بعبقريات تجلّ عن الوصف، ففي النصف الثاني من القرن الثاني الهجري لمع جابر بن حيان (ت 161هـ/777م) وهو أعظم كيمياوي عربي أنجبته الكوفة ورعته بغداد ليقطف ثماره العالم بأسره في الكيمياء والعلوم الطبيعية والطب والفلسفة؛ وقد أثار حماسة بالغة في أهل بغداد لدراسة الكيمياء على أسس المنهجية العلمية والتطبيقية التجريبية فأنتج وأجاد وتسددت خطاه ليعلم بغداد والعالم الإسلامي على عناصر ومكونات كيماوية مثل الزئبق والكبريت ونترات الفضة وحامض الأزوتيك وخواصها واكتشاف التفاعلات ووضع المعادلات الكيمياوية والاهتداء إلى تفسير التبخر والتقطير والترشيح والتبلور والتصعيد والإذابة، وبواسطته نقلت كتب كثيرة من الأستانة إلى بغداد لترجمتها ودراستها، والتعقيب عليها ونقدها[29].

ولا نبالغ كثيراً بالقول، إن بغداد علّمت المنهج العلمي التجريبي بإيجاد الفرضية ثم تفسيرها واستنباط النتائج ومطابقتها على الواقع فإن صدقت تحولت هذه الفرضية إلى قانون علمي وهي المقولات التي جاء بها جابر بن حيان التي علا صداها في هذه المدينة[30]، وفي إطار

هذا المسعى فإن بغداد سبقت العالم الأوروبي الحديث باكتشاف ملح البارود والمفرقعات عن طريق التجارب التي انهمك جابر بن حيان في إجرائها، وذلك باعتراف المستشرق الألماني جورج يعقوب[31]. وفي بغداد ظهر لأول مرة الاهتمام باتجاه اكتشاف «علم الجبر» على يد *محمد بن موسى الخوارزمي*، ففي جوّها المشبع بالقناعات اهتدى هذا العالم الرياضي إلى تأليف كتابه الموسوم «الجبر والمقابلة» وهو (الحساب بالرموز) والكلمة الأولى في عنوانه جاءت «ALGEBRA» ومن تصحيف اسم المؤلف الخوارزمي ظهرت كلمة «لوغاريتم»، ثم سعى الخوارزمي إلى وضع علم الحساب للناس أجمعين[32].

واتّقدت في بغداد، شعلة الفلسفة الإيمانية، ليعم سناها أرجاء العالم الإسلامي من مشرقه إلى مغربه، فكانت إن احتضنت فيلسوفها بل فيلسوف العرب، *أبي يوسف يعقوب الكندي*، فقد شوهد في بغداد سنة 205هـ/820م وهو ينظّر فلسفة إسلامية خالصة من شوائب الفلسفات القديمة وذلك بعد المخاض العسير في التعريب والترجمة والتعريف بفلسفة القدماء[33]. وقد استقامت لديه نظريات «فلسفية في مقولات مفهومة أساسها المواشجة مع الدين، فكانت بغداد تردد صدى هذه المقولات «إن الفلسفة علم الحق والدين، وذهب إلى أن الذي يتنكر للفلسفة، إنما يتنكر للحقيقة ومن ثم فهو عاص[34] ولا مراء فنحن نردد كذلك قول المؤرخين، إن الخلافة وعاصمتها بغداد كانت تتجمّل بالكندي، فهو يزينها رونقاً وبهاءً[35].

وحلّق الطب بجناحيه في بغداد، يحدو ركبه أعظم طبيب في الإسلام وفي العصور الوسطى في الشرق والغرب هو *أبو بكر الرازي*، نشهده رئيساً في البيمارستان العضدي ببغداد سنة 310هـ/927م[36]. إنه طبيب الإسلام غير مدافع، طبيباً ومعالجاً ومعلماً للأطباء ومرشدهم، إنه ينطق باسم بغداد ليرشد أوروبا التي كان فيها الطب لايزال يحبو على قدميه، يرشدها إلى الطريق الصحيح في العلوم

الطبية والجراحية، من خلال كتبه ورسائله وأطروحاته يعلمهم الطب التجريبي والتشريحي والسريري؛ لقد حق أن تُكتب بغداد في إطار صورة الرازي التي عُلقت على جدران كلية الطب بباريس وهي تتربع صور أكبر الأطباء الذين خدموا الإنسانية، وهذه المرة ينبغي علينا كذلك أن نردد: «هذه بغداد مهد أبي الطب العربي، هذه مدينة السلام موطن جالينوس العرب»[37].

ثم تعهدت بغداد أن يكون لها فيلسوفها الذي لا يشق له غبار ففي رحابها نسمع صوتاً هاتفاً: هنا في بغداد يرفرف اسم *الفارابي* الذي وقع الإجماع على أنه أول الفلاسفة الكبار في الإسلام، وهو المعلم الثاني، نسمعه وهو يتحدث ويكتب ويضيف فيها سنة 316هـ/1928م الفلسفة والرياضيات والموسيقى[38] ويشهده العالم ويسمعه يقول: «مجداً للعقل، إن أخص الخبرات بالإنسان هو عقل الإنسان، إذ بالعقل صار الإنسان إنساناً، وأن المعرفة هي أثمن شيء يملكه الإنسان في هذه الحياة»[39].

وسطع نجم وهّاج في سماء العراق، تتناثر منه أضواء تتسطر حروفها لتشكل اسم *الحسن بن الهيثم*، عالم المناظر والبصريات والضوء والصوت والهندسة والرياضيات والحساب والعدد، وبدأ يشعها إلى أقطار الإسلام طرقاً للتحليل المنطقي الرياضي والتقدير العددي ومبادئ الكون والطبيعة والمكان والزمان والحركة والآثار العلوية المتمثلة بالسحاب والضباب والرياح والأمطار والرعد والبرق والصواعق وطبيعة المعادن وأسباب تكوّنها والبحث في علوم الحيوان والنبات والنفس؛ غير أنه لم يكن ضاناً على موطنه، ليتحفه بأعظم إنجاز في تاريخ البشرية في إطار علم البصريات وعلم الضوء وعلم الصوت، لكي ترى فيها الإنسانية طريقها إلى النور والهداية وسلامة الطريق، عندئذ تتوفر لابن أبي أصيبعة مادة ثرية تجعله يدبّج صفات عدة في مناقب هذا العالم الموسوعي[40].

ولا جرم، فإن بغداد كما قال أحد كتابنا: «خلاصة المدن العربية الإسلامية، وهي كذلك خلاصة العقل العربي الإسلامي، وهي تحضر في ذاكرتنا بقوتها وحكمتها.. تحضر شامخة شموخ تراثنا العربي الذي نما وترعرع على ضفاف دجلة والفرات»[41].. وقل بحنانها وحنوّها إذ تنجب أبناءها من العلماء والفلاسفة والفقهاء والأطباء والشعراء في مهدها.. ولكن لن يكون *البيروني* والشيخ الرئيس *ابن سينا* وغيرهما كثيرون بعيدون عن رحمها وهم في المشرق الإسلامي، إذ رددوا رسالتها فأنبتتهم علومها وفلسفتها.. وقل بثقلها وتأثيرها تنحت رجالاً مثل *ابن طفيل* وابن رشد *وابن النفيس وابن خلدون* وغيرهم كثيرون، أعلاماً وعلماء وفلاسفة عظام في الغرب الإسلامي وهم ليسوا سوى أحفادها.

ولم تدّخر بغداد، وسعاً في رسم الخطط والطرق لتمهيد اختلاف الأكابر من العلماء والفلاسفة والأدباء والشعراء إليها، ففي الربع الأخير من القرن الثاني الهجري، بدأت قوافل أهل العلم، تتقاطر إلى مدينة السلام، فقد استقدم الخليفة هارون الرشيد سنة 172هـ/788م الطبيب الهندي الذائع الصيت «*منكة*»[42] وهو نطاسي بارع في الطب والعلاج، ويفيد كارل بروكلمان، أنه بحلول هذا الطبيب، بدأ عهد يلتقي فيه الطب اليوناني بالطب الهندي في عاصمة الرشيد على صعيد واحد[43]؛ وبعد ثلاث سنين من إقامة الطبيب الهندي «منكة» فيها، استدعى الخليفة نفسه، الطبيب «*بخيتشوع*»[44] إلى بغداد، ثم توالى أبناؤه وبعض آله يتوافدون إليها، وهم أطباء حاذقون وعقاقيرون ماهرون.

وفي 204هـ/819م وطئت قدما *أبي عمرو الجاحظ*[45] أرض بغداد قادماً من البصرة، ليرى فيها صورته ببعدها وعمقها، أديباً وكاتباً وعالماً كما يرى *يوحنا بن ماسويه*[46] وهو من جنديسابور، بغداد سنة 206هـ/821م وهو يخطو فيها، رحبة تعلو فيها جلبة للأطباء

والمعالجين، فيما يراها أبو *إسحق إبراهيم النظّام* سنة 213هـ/828م دوحة للأدب والنقد وعلم الكلام والفلسفة وينزلها *أبو معشر جعفر بن محمد البلخي*[48] سنة 270هـ/883م ليُسمَع فيها الحديث وعلم الفلك والتاريخ وعلم البلدان والجغرافية؛ وفي السنة التالية يحلُّ فيها أبو عبدالله، *محمد بن جابر البتّاني*[49] ويعتكف في مرصده على نهر دجلة يرصد الكواكب ويتقدم في علم الهندسة وعلم الهيئة وحساب النجوم[50] ويُبصر *أبو العلاء المعري*[51]، بغداد، بقلبه وفكره سنة 391هـ/ لتفتح أمامه مغاليق الفكر والفلسفة والشعر والأدب وعمق الخيال؛ وبعد أقل من نصف قرن من حلول المعري يجيئ *زكريا بن محمد القزويني*[52] سنة 440هـ/1048م إلى ضواحي بغداد فيراها على مرمى من عصاه، ثم يواصل إليها، مفكراً وبلدانياً وجغرافياً ومبصّراً إلى كروية الأرض وهي تدور حول محورها قبل القائلين بها. أما هبة الله *أبو القاسم، البديع الأسطرلابي*[53] فقد غش بغداد سنة 450هـ/1058م أديباً وشاعراً وعالماً فلكياً وطبيعياً وفيلسوفاً ثم يرتحل *ابن جبير*[54] إلى بغداد سنة 614هـ/1217م رحالة وأديباً راسخ الجنان وينعتها بما تستحق من الامتياز. ومن ثم نقرأ غير هؤلاء الأفذاذ عند القفطي وابن النديم، ممن شدوا رحالهم إلى بغداد واتخذوها مستقراً ومسرحاً لنشاطهم في العلم والفلسفة والأدب والفن.

ولما استطالت بغداد بمجدها، لهف عليها علماء الأندلس والمغرب، فاستقطبت جمهرة سديدة، منهم الأديب *الحافظ بن محمد بن الوليد بن محمد الأندلسي الطرطوشي* دخلها سنة 476هـ/1083م[55] ليسمع فيها الشعر والأدب والحساب والمسائل الجلدية والفقه على أبي بكر محمد بن أحمد الشاشي، مدرس النظامية؛ ورحل إلى بغداد *سليمان بن خلف التجيبي الأندلسي البادي*[56] وأقام فيها ثلاثة أعوام يدرس الفقه ويقرأ الحديث، وأتبعه أبو محمد عبدالعزيز *بن أحمد القيسي الأندلسي* وهو من أهل العلم

بالعربية، فاتصل بعلماء بغداد وأخذ عنهم ونال حظه من آداب العربية وعلومها[57].

ولاحظ «سيديو» من خلال مصادره، وهو ينقّب في تاريخ العرب المسلمين، أن الكتب المعرّبة والمؤلفة في بغداد، تنسخ منها نسخاً ويتم تجليدها، ثم ترسل إلى الأقطار والأمصار وتودع هناك في المكتبات ومخازن الكتب مثل «بيت الحكمة التونسي» في مدينة رقادة، وفي «دار الحكمة في القاهرة»، كما كانت ترسل إلى الخاصة من الأغنياء والموسرين وإلى المؤسسات العلمية هناك، ويجري الاحتفاظ بالنسخة الأصلية لكل مصنف وكتاب مستنسخ في بغداد[58]، ويواصل سيديو، إن امتياز بغداد بمؤلفات علمائها ومصنفاتهم يتمثل بالروح العلمية الصادقة التي وجهت أهدافها فكانت تتقدم من المعلوم إلى المجهول وتراقب الظواهر بدقة لتستنتج الأسباب من النتائج، ولا تقبل حقيقة إلا متى أثبتتها التجربة وقد هيأ ذلك للعلماء في العصر الحديث أن يستخدموا هذا المسعى اللامع في اكتشافاتهم واختراعاتهم العظمى[59].

ويمكن القول باطمئنان، إن بيع الكتب وابتياعها والتوفر على نسخها وتجليدها في بغداد، خلال العصور العباسية، أصبح يشغل حيزاً كبيراً في حياة الناس الاقتصادية والمعاشية، وكان في سوق الكتب الذي يجاور باب بدر في بغداد الشرقية (الرصافة) جلبة للمشترين والبائعين للكتب والمصنفات بوساطة السكة أو المقايضة؛ وقد شبّه «الأصفهاني» حركة هذه السوق بمثيلاتها من أسواق البضائع والسلع التي كان الناس يقبلون عليها يومياً[60]؛ وكان المقتنون لهذه البضاعة الثمينة والأكثر رواجاً دلّالون وسماسرة ووكلاء يقيّمون أثمانها وقيمتها العلمية والفكرية[61]، وفي هذا الصدد أشار (طاش كبرى زادة) إلى أن هناك أكثر من سوق واحدة لبيع الكتب والمجلدات في بغداد، وأن هذه التجارة المنظمة والرائجة تقوم في أغلبها على عقد المزادات والتجمعات للبيع والشراء[62] ولعل هذه الأسواق كانت بمثابة معارض

عامة يرتادها الجمهود لمعاينة ما يصدر من المخطوطات الجديدة لتقرير البيع أو الشراء.

ونقرأ ما يفيدنا عن حركة الوراقة والورّاقين وسوق الوراقة في بغداد، بما يجعلنا مقتنعين ولا نعدم الحجة أمام المتشككين، أن بغداد كانت تتفرد في جدية هذه الحركة وعمقها ومشاهدها المثيرة للدهشة والاستغراب في بلدان العالم الإسلامي ومدنه؛ إن المؤرخ «ابن الجوزي» كان دقيقاً في إشارته، وذلك لمعاصرته وحرصه على الملازمة للعلماء والشعراء الذين كانوا يغشونها فقال: «إنها سوق كبيرة وهي مجالس للعلماء والشعراء»[63].

ويزيدنا، ياقوت[64] بياناً ليساعدنا على التحليل، إن إحدى أهم مظاهر الحركة العلمية والفكرية في بغداد، ظهور الورّاقين، الذين لم يكونوا مجرد مهنيين طارئين في مجمل الحركة الاقتصادية والاجتماعية، بل إنهم تركوا دورهم المؤثر في تاريخ الحضارة الإسلامية والثقافة العربية، فالورّاقون كما يعطينا ياقوت فهماً لنقول بأنهم بمثابة الناشرين للكتب والمؤلفات في العصر الحديث، إذ يقومون بنسخها وتصحيحها وتجليدها وعرضها وبيعها في الدكاكين والقيساريات المنتشرة في أروقة المدينة وميادينها، وترى بغداد وهي تعج بالأدباء والشعراء والعلماء والفقهاء وهم يرتادون هذه الأماكن فيحصلون على مبتغاهم ويعقدون فيها المناظرات والمناقشات وكأنها الصالونات الأدبية التي شهدها الغرب الأوروبي وبخاصة فرنسا إبان القرن الثامن عشر الميلادي.

ويطلعنا صاحب كتاب «الفهرست» على صورة تخصصات الورّاقين واتجاهاتهم في تناول لون معين من المعرفة الإنسانية ونشرها، مثل الفلسفة أو الأدب أو الشعر وعلوم الطبيعة والطب، أو أنهم يعنون ويتخصصون في نشر أعمال مؤلف بعينه، فهناك «ورّاقون للمبرّد»[65] وهو أبو العباس المبرّد اللغوي صاحب كتاب «المقتضب»، وما ذكر بما

أطلق عليهم ابن النديم «تلاميذ الكندي ووراقيه»[66]؛ ويؤكد القفطي، أن دور الوراقة هي بمثابة المنتديات السياسية، إذ يتعرّض المؤتمرون فيها إلى دراسة نظريات الحكم والإمامة والخلافة في المذاهب والمدارس الفكرية الإسلامية وتقويم أمراء الممالك وشروط توليهم والمتغيرات في الحياة العامة وذلك فضلاً عن أنها مراكز للعلم والثقافة وتجويد الخط ونشر المعرفة بأصنافها، ويمضي قائلاً، إن المؤلفين فيها كانوا يهدون نسخاً لهذه الدور تخليداً لذكراهم فقد أهدى جبرائيل بن عبدالله بن بختيشوع نسخة من كتابه «الكافي» وقفاً على دور العلم في بغداد ومدن الكوفة والبصر والموصل وأربل[67].

ويتوفر لدينا ما نقوله عن مراصد بغداد وإرصاداتها الفلكية ونتائجها المبهرة، فقد ترسخ تقليد بنشوء ما عرف «بمدرسة بغداد الفلكية» منذ منتصف القرن الثاني الهجري وتحديداً عصر الخليفة أبي جعفر المنصور الذي تقوّى الاهتمام لديه بهذا العلم، ففي إطارها روجعت بعض النظريات اليونانية القديمة وصححت الجداول الفلكية التي وضعوها وصوّب العديد من أخطاء بطليموس؛ كما تأكد فضل هذه المدرسة في اكتشاف حركة «نقطة الأوج» في مدار الشمس، ودُقق في تقدير انحراف «المدار البيضاوي» لها والنقص المتوالي الذي توضّح في مساره، والمنهج الموسّع في الدراسات التفصيلية لمقاربة تقدير مدة السنة؛ ولكن ملاحظة علماء بغداد، عدم انتظام أقصى ارتفاع للقمر واكتشاف التباين القمري الثالث الذي عرّفوه باسم «التغيير» هو عمل في عداد الأعمال التكميلية الباهرة في مراقبة الكلف الشمسية (البقع) ودراسة الكسوف والخسوف وظهور المذنبات والشكوك في ثبات الأرض هذه المعلومات وغيرها يجعل المنصفين من الباحثين الغربيين، يقررون حقيقة أن بغداد كانت السبّاقة لما جاءت به مدرستي كوبرنيكوس وكبلر في التمهيد لعلماء المسلمين في القرون التالية لعصر الخليفة المنصور لإثبات كروية الأرض والبرهنة المطلقة على صحة النظريات التي ساقتها مدرسة الزوراء[68].

ومن مراصد بغداد ما نصب على نهر دجلة في ضفته الغربية وكان يمارس فيه العالم موسى بن شاكر وأولاده الثلاثة (محمد وأحمد والحسن الذين عرفوا ببني موسى المنجم) إرصاداتهم[69] ومرصد العالم الفلكي «البتّاني» الذي وجّه الاهتمام لرصد الكواكب والأفلاك وتقييد مساراتها التي عرفت «بنظريات البتّاني الفلكية»[70] وآلات الرصد في مراصد بغداد الذي نقرأ عنه في فهرست ابن النديم وآلاته المنتصبة في منطقة الشماسية[71] ببغداد لذا اجتمع فيه حشد من العلماء دأبوا على تسجيل أرصاد لمختلف الظواهر الفلكية، ولكن المعلومات التي جاءتنا متأخرة عن أبرز مرصد في بغداد تصدى فيه جعفر البلخي للرصد والمتابعة[72].

غير أن مدرسة بغداد الفلكية، شهدت نضوجها وعبقريتها في عهد الخليفة المأمون إذ استمرت مزدهرة لمدة سبعة قرون وجلّلت بدراسات غاية في العمق والشمول، فأدمجت مجموعة الأرصاد لتوحيدها في مراصد بغداد وتبسيط نتائجها وتوضيبها وتنقيتها وتوجيزها في كتاب وسم «بالزيج المصحّح» ليكون في متناول العلماء والقراء مهما كانت عمومية معارفهم حول علم الفلك المتصلة بمضمونها[73]. ولعل الاهتداء لأول مرة إلى معرفة مدة السنة بالضبط ووضع عدد من التقاويم لأوضاع الكواكب السيّارة وتعيين مبادرة الاعتداليين وقياس خط نصف النهار، مما لم يوفق إليه الأوروبيون إلا بعد مرور ما يقرب من ألف عام، إن هو إلا أحد أوسمة مدرسة بغداد وقلائدها في العلوم الفلكية والفضائية.

ولكي يستقيم الحديث عن صياغة بغداد لتاريخها المجيد منذ أن وُضع في تخطيطها بناء خاص للمكتبات، فقد اعتاد الخلفاء والأمراء فيما بعد أن يفعلوا ذلك في قصورهم ومتاجرهم، فكان الخليفة هارون الرشيد يخطط لحملاته العسكرية ضد الروم ويجعل لها هدفين، العسكري وثانيهما العلمي وذلك بجلب نفائس المخطوطات اليونانية

إلى بغداد لتعريبها وإيداعها في مكتباتها العامة وفي قصور الخلافة[74]. كما جرى الخليفة المأمون على إنفاق الأموال الطائلة في استجلاب الكتب من الإمبراطورية البيزنطية وإغناء مكتبات بغداد بها[75]، ويفيدنا القفطي في إشارته، أن المأمون نقل إلى بغداد مائة بعير من الكتب من بلاد الفرنجة، حتى إنه جعل ذلك في عقد شروط الصلح مع ملوك الروم[76]. وفي 488هـ/1095م دخل أبو يوسف القزويني بغداد وكانت ترافقه وبمعيته «عشرة جمال عليها كتب»[77] ولابد أن جميع هذه الكتب المجلوبة كانت تغتني بها مكتبات بغداد ودور العلوم فيها، غير أن ذلك لم يكن يقتصر على الخلفاء وأمراء الدولة وكبرائها، بل كان من الأغنياء من يسعى إلى إنشاء المكتبات، فيشير التنوخي إلى أن علي بن يحيى بن المنجّم أول من فتح مكتبة ببغداد جعل لها موظفون يتقاضون رواتب من ماله الخاص ومساعدة الوافدين عليها، كما بادر إلى بناء أجنحة في قصره بضواحي بغداد لإقامة الراغبين في التعليم ومطالعة الكتب وتحمل نفقاتهم المعيشية، أما داره في مدينة سر من رأى (سامراء) فكانت تستضيف الأدباء والعلماء وتعضدهم وتمنحهم الهبات وتوفر لهم الكتب والمصنفات «فكان يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ويطّلعون على صنوف المعرفة والكتب مبذولة لهم في ذلك والصيانة مشتملة عليهم والنفقة من ماله»[78].

ويصف الجاحظ، مكتبة إسحاق بن سليمان العباسي في بغداد، وكان هو نفسه يختلف إليها بقوله: «كانت تمتلئ بالكتب والأسفاط والرقوق والدفاتر والمساطر والمحابر»[79] ومكتبة يحيى بن خالد البرمكي التي يقال إنه: «.. لم يكن في مكتبة كتاب إلا وله نسخة»[80] وربما يبالغ القفطي قليلاً ليتحدث عن دور الكتب العامة والخاصة العامرة بالكتب في جميع فروع المعرفة والعلم في عهد الخليفة المعتضد بالله، في بغداد التي بلغ عددها «ألف ألف كتاب[81] (مليون)»

وفي مكتبة المؤرخ الواقدي في بغداد «ستمائة صندوق مملوءة بالكتب، وكان لها مملوكان يكتبان له ليلاً»[82].

وعلى غرار «بيت الحكمة»[83] التي ازدانت بها عاصمة الرشيد واكسبتها مجداً وعزاً ولعلها أول مكتبة عامة ذات شأن في العالم الإسلامي[84]، انشأ البغداديون المكتبات واكثرها شهرة مكتبة «سابور ابن أردشير» وزير الأمير بهاء الدين البويهي وذلك في محلة بين السورين أنشأها سنة 381هـ/991م وأودع فيها «أكثر من عشرة آلاف مجلد وجميعها بخطوط الأئمة المعتبرة»[85] أما المكتبة التي الحقت بالمدرسة النظامية ببغداد فهي تمثل المدرسة «للدراسات العليا»[86]. ونقرأ في كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة ما يفيدنا بوجود مكتبة أنشأها الخليفة الناصر لدين الله العباسي في بغداد 575هـ/1179 – 1225م وأن أشهر مكتبة في بغداد هي مكتبة المدرسة المستنصرية، ذات القاعات الواسعة المخصصة للمطالعة والدرس وهي مجهّزة بما يساعد على القراءة، من مقاعد وصهاريج لتبريد مياه الشرب وساعة حائط لمعرفة الوقت والتنبيه على أوقات الصلاة، وقال إن الخليفة المستعصم بالله أمر سنة 641هـ/1243م بعمل خزانة للكتب في داره وكتب على جهاتها منها ما نظمها الشاعر صفي الدين عبدالله بن جميل[87]، ولعلها خرّبت أثناء الغزو المغولي لبغداد سنة 656هـ/1258م.

وتسجل بغداد، بعد تكونها الجيمورفولوجي والحضاري، صفحة فخار يستضيء بها العالم الإسلامي، في العلم والثقافة والفكر بما ضمته بين جنبيها من مراكز للعلم والأدب والفن منذ الربع الأخير من القرن الخامس الهجري وحتى الهزيع الأخير من القرن السابع، وقد تمثّلت هذه المراكز، بالمدارس التي كانت ترتكز على تخطيط مبرمج تحكمه القوانين والأنظمة التمدنية، مما يدهش له العالم، إذ لم يشهد في التاريخ مدينة رعت مثل هذا العدد من المدارس كمدينة بغداد؛

ويمكن أن نعد سنة 457هـ/1046م بداية عهد جديد في تاريخ بغداد التعليمي، فقد أنشأت لأول مرة المدرسة النظامية، نسبة إلى نظام الملك أبي الحسن وزير السلطان السلجوقي ملكشاه بن ألب أرسلان[88] في الجانب الشرقي من بغداد، ولعلها أول مدرسة أسست في الإسلام، وقد افتتحت هذه المدرسة سنة 459هـ/1066م وبذلك حل عهد انتقلت فيه أماكن التعليم من الكتاتيب لتعليم القراءة والكتابة إلى مدارس منظّمة يجد فيها التلميذ دروساً في الفقه وعلم العربية[89].

وفي الربع الأخير من القرن الخامس الهجري نقرأ عن قيام «*المدرسة التاجية*» في بغداد أنشأها تاج الملك أبي الغنائم المرزبان بن خسرو مستوفي ملكشاة السلجوقي على نهر دجلة سنة 482هـ/1089م، وقد ابتنيت للشافعيين (بباب أبرز) ببغداد الشرقية، ويدرس الطلبة فيها فضلاً عن الفقه الشافعي، العلوم الإسلامية وعلوم العربية، ومن أشهر مدرسيها فخر الإسلام، أبو بكر الشاشي أحد كبار مدرسي المدرسة النظامية ببغداد وسراج الدين الهزقلي أقضى القضاة[90] «*مدرسة أبي حنيفة*» الشرقية، في محلة باب الطاق ببغداد وتسمى أيضاً «مدرسة الحنفيين بباب الطاق»[◆] أسسها وتولاها بالرعاية شرف الملك، أبو سعد محمد بن منصور العميد الخوارزمي مستوفي المملكة للسلطان السلجوقي ألب أرسلان سنة 495هـ/1010م، وفي برامجها العلوم الشرعية وهي كذلك مقر رئاسة أصحاب الرأي ببغداد[91]. و*مدرسة الشاشي*، بناها فخر الإسلام أبو بكر محمد بن أحمد بن الحسين بن عمر الشاشي سنة 405هـ/1110م استتب فيها النظام لتدريس العلوم والأدب[92]، و*المدرسة التتشية*، أو ما يطلق عليها مدرسة خمارتكين التتشي وهم نجم الدين خمارتين، قامت بمشرعة درب دينار بالجانب الشرقي من بغداد وعلى ضفة دجلة سنة 508هـ/1114م للفقه الحنفي وعلوم الإسلام[93]، و*مدرسة سعادة*، مدرسة مشتركة بين الفقهين الحنفي والشافعي، أنشأها بالجانب

الشرقي من بغداد، الأمير عز الدين أبو الحسن سعادة الرسائلي سنة 510هـ/1116م الذي وصف بأنه كان يفصح بأكثر اللغات، تلقى فيها دروس العربية والعلوم الإسلامية[94] *ومدرسة أبي شجاع*، وكانت للحنابلة شوهدت سنة 520هـ/1126م، بنيت بباب الأزج عند باب كلواذا، يختلف إليها الطلبة لتحصيل الفقه وفنون العلوم والآداب[95] *ومدرسة ابن الإبرادي* أنشأها سنة 531هـ/1136م محمد بن أحمد بن علي بن الإبرادي الفقيه الزاهد، للحنابلة بالجانب الشرقي من بغداد وكانت بالأصل داراً للبلدية[96]. *والمدرسة الغيثية*، أسسها الملك غياث الدين مسعود بن محمد بن ملكشاه السلجوقي للفقه الحنفي وقد شوهدت سنة 546هـ/1151م، خصصت كذلك لعلوم العربية والإسلامية[97] *والمدرسة الثقتية* وهي مدرسة ثقة الدولة البويهي أبي الحسن علي بن محمد الأنباري الدريني، بناها للفقه الشافعي وكيل الخليفة المقتفي لأمر الله سنة 549هـ/1159م تطل على نهر دجلة في باب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، وكان من مدرسيها من اختص بالفقه النحو والعلوم الشرعية[98] *ومدرسة دينار النهرواني* الحنبلي الحسني الفقيه أنشأها أبو حكيم إبراهيم بن دينار الملقب بالقدوة، للحنابلة، شوهدت سنة 556هـ/1160م بباب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، يُدرّس فيها الخلاف والفرائض والفقه والمناظرة وعلوم العربية[99] *والمدرسة الكمالية* وتسمى مدرسة ابن طلحة أقامها كمال الدين أبو الفتوح، حمزة بن علي بن طلحة الشافعي قبل وفاته سنة 556هـ/1160م، ولها اسم تعرف أيضاً هو «مدرسة ابن الخل» فيها علوم العربية والشرعية[100] *والمدرسة النجيبية* أو مدرسة أبي النجيب الشهروردي بالجانب الشرقي من بغداد، أسسها عبدالقاهر بن عبدالله البكري الصديقي الشافعي قبل وفاته سنة 563هـ/1167م لتدريس وتحفيظ علوم القرآن والعربية والفقه الشافعي[101] *ومدرسة بنفشة* وتسمى المدرسة الشاطئية، بنتها على شاطئ دجلة الشرقي بباب الأزج بنفشة زوجة الخليفة المستضيء بالله للحنابلة سنة 570هـ/1174م ومن

مدرسيها المؤرخ ابن الجوزي، يختلف إليها الطلبة لدراسة القرآن والفقه الحنبلي والعلوم الشرعية[102]، *ومدرسة ابن الجوزي* أحدثها الفرج عبدالرحمن بن علي بن الجوزي بالجانب الشرقي بدرب دينار في بغداد سنة 570هـ/1174م، ويلقى فيها أربعة عشر درساً في فنون العلوم[103] *والمدرسة الفخرية* وتسمى «دار الذهب» أو «مدرسة فخر الدولة» في عقد المصطلح في منطقة المأمونية بالجانب الشرقي من بغداد وهي موجودة في سنة 578هـ/1182م ومن مواد الدراسة فيها، من العربية والفقه والأصول والخلاف والفروع والحكمة (الفلسفة) والطب[104]، *ومدرسة زمرّد خاتون* بنتها زمرّد خاتون زوجة الخليفة المستضيء بالله وأم الخليفة الناصر لدين الله للفقه الشافعي وتعرف «بمدرسة الأصحاب» وتسمى أيضاً «مدرسة أم الخليفة»، وسميت كذلك «المدرسة الغربية» لوقوعها في الجانب الغربي من بغداد ووصفت «بالميمنة»، وكان افتتاحها سنة 589هـ/1193م أبيحت فيها دروس علوم القرآن والفقه وعلوم العربية وفنون العلوم[105]. *والمدرسة القيصرية*، إحدى مدارس الجانب الشرقي من بغداد شوهدت سنة 589هـ/1193م، درّس فيها الشيخ فخر الدين النوقاني عند قدومه إلى بغداد، علوم الفقه والحديث وعلوم العربية[106]، *والمدرسة الإسبابزية* بالجانب الشرقي من بغداد وتقع بين الدربين، ذكرها ابن الدبيثي في مختصره باسم «الإصفهبذية»، وقد سميت «مدرسة بين الدربين» أنشئت سنة 604هـ/1207م لتدريس الفقه الشافعي على يد مدرسها عماد الدين أبي بكر السلامي المعروف بابن الحبير بعد أن تحوّل من الحنبلية إلى الشافعية ومن دروسها علوم القرآن وفن العربية[107].

أما *المدرسة المستنصرية*، فهي من أجلّ المدارس البغدادية، افتتحت سنة 631هـ/1233هـ، شيدها الخليفة المستنصر بالله، وجعلها موقوفة على المذاهب الأربعة، ولكل واحد منها مدرسون وطلبة وتدرس فيها إلى جانب ذلك علوم القرآن والسنة النبوية وعلم الطب وعلم

العربية والرياضيات والفرائض والتاريخ والسير والتراجم؛ وقد ظل التدريس فيها قائماً لمدة أربعة قرون منذ افتتاحها حتى 1048هـ/1638م(◆). وفيها داران دار القرآن ودار السنة وهما بمثابة أقسام علمية متخصصة، كما ألحق فيها الخليفة المستنصر بالله، مكتبة، أغناها بالكتب والمصنفات النفيسة في أنواع العلوم.. «.. وجدّ برسم من يطالع ويستنسخ من الفقهاء ورتب لهم فيها الورق والكتابة عمن يريد النسخ»[108].

ولاتزال هذه المدرسة الخالدة شاخصة ببنائها على نهر دجلة الشرقي تؤشر ريادة بغداد لرعاية العلم والعلماء، وقد عُدت المستنصرية قدوة لمؤسسي المدارس من الرجال والنساء في العراق ومصر وبلاد الشام والحجاز، إذ شرعوا بإشادة مدارسهم على صفتها، وهي بحق جامعة تتحكم فيها الأساليب الأكاديمية العلمية، ولها طلبة ودارسون يختلفون إليها من جميع أنحاء العالم الإسلامي يقيمون في رحابها ولهم المعاش والطعام والكسوة والعناية الفائقة مما تنفقه الخلافة أو الأجلاء والكبراء من أعيان الدولة ورؤسائها.

وهنالك مدرسة شُيّدت على قاعدة المدرسة المستنصرية وقفاً على المذاهب الأربعة واتخاذ تدريس العلوم النظرية والعملية وهي *المدرسة البشيرية*[109] أقامتها زوجة (المعتصم المعروف) أحد وجهاء بغداد، بباب بشير سنة 654هـ/1255م بالجانب الغربي من بغداد، وتُدرّس فيها فنون العلم على صنوفها المختلفة[110].

ونجد إلى جانب ما ذكر من هذه المدارس، *مدرسة تركان خاتون والمدرسة الموفقية*[111] *ومدرسة زيرك*[112] *ومدرسة أبي سعد المخزومي*[113] *والمدرسة البهائية*[114] *ومدرسة درب القيّار*[115] *والمدرسة الغيثية*[116] وجميعها في الجانب الشرقي من بغداد تُدرّس فيها علوم القرآن والسنّة وعلم الحديث والعلوم الفقهية وعلوم العربية والخلاف.

وهكذا صاغت بغداد فكرة الحركة المدرسية وكرّستها بنهوض هذه المدارس فيها إذ انتشر أوارها إلى بلدان العالم الإسلامي، من الحجاز إلى بلاد الشام وإلى مصر وبلاد المغرب وانتهاءً بالأندلس.

وفي نهاية مطافنا في رحم مدينة السلام، منذ أن شخصت بين الرافدين بحفائر خططها التي امتلأت قطناً منقوعاً باللهب، ليراها الخليفة المؤسس ومهندسوه ليلاً، وهي تشتعل، فيتفحصها... منظراً حافلاً بالروعة، يتوجب علينا الخلوص إلى نتائج، تجعل الانبهار في النبض الحي لتاريخ هذه المدينة الخالدة، يقوم على الحقائق، إذ ولدت ودرجت ولم يهتز تاريخها، وبقيت الأجمل في خططها ومرافقها، وفي عقول أبنائها ونبوغ علمائها، عاصمة بني العباس، سيدة الممالك ودرّة البلدان، مهد لحضارة الإسلام وسبله في ترقية المدارك وإنارة البصائر، فلم يفت في عضدها مما انتابها من القلق بعد أيام المأمون، ومن كبوتها أيام احتلال هولاكو ومما خطط لها من ظلاميات، إن هذه الهيمنة الحضارية والتمدنية التي استقامتها بغداد ومثّلته عبر تاريخها لم تغيضها، سنابك خيول الوثني في منتصف القرن السابع الهجري ولا الحروب العبثية في نهاية القرن العشرين ولا جزمات الأجنبي.... تجوس ديارها.. اليوم!!!

الهوامش

1) كتاب المعارف، ص 29، 30.

2) المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ص 126.

3) م.ن. ص 130.

4) د. أحمد عبدالستار الجواري، الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري ص 36.

5) المقدسي، أحسن التقاسيم ص 119.

6) ومنها الميدان المربع ويسمى «الميدان» يقع في نهاية شارع الرشيد الواصل إلى باب المعظم، وكان ميداناً أمام قصر الخليفة تقام فيه استعراضات الجند وسبق الخيل.

7) د. محمود أحمد وإسحق الموصلي ص 52.

8) الشعر في بغداد ص 45.

9) د. أحمد فكري، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ج 1 ص 51، 52.

10) ابن جبير، الرحلة ص 54.

11) كتاب البلدان ص 233.

12) اليعقوبي، المصدر السابق ص 234.

13) تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص 132.

14) مناقب بغداد ص 36.

15) اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة جاء ذكرهم في شعره، اثنان منهم يتشيعان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد (محمد لطفي رحومة، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، المقدمة).

16) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 246-247.

17) د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) تراثنا بين ماضٍ وحاضر ص 21.

18) آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ج 1 ص 87.

19) قصة الحضارة ج 2 ص 177-178.

20) آدم متز، المصدر السابق ج 1 ص 306.

21) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ج 2 ص 124.

22) السيوطي، تاريخ الخلفاء ص 383.

23) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج 3 ص 263.

24) PAL MER: MARUN RASHID, P. 33.

25) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 383.

26) مسالك الثقافة الإغريقية ص 99.

27) زغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب ص 392.

28) د. عبدالمنعم ماجد، تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى ص 163.

29) هوليارد، الكيمياء حتى عصر والتون ص 15.

30) زكي نجيب محمود، جابر بن حيّان ص 64.

31) أثر الشرق بالغرب ص 31.

32) الخوارزمي، مقدمة كتاب الجبر والمقابلة.

33) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 286.

34) قدري حافظ طوقان، تراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات ص 197.

35) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.

36) م.ن. ص 287.

37) د. عز الدين فراج، فضل علماء العرب على الحضارة الأوروبية ص 232.

38) الفارابي، التنبيه على سبيل السعادة ص 22.

39) م.ن. ص 23.

40) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 550-560.

41) حسين بافقيه، مقدمته (بغداد) (مجلة جذور التراث) العدد 13 (1424هـ/2003).

42) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 475.

43) تاريخ الشعوب الإسلامية ص 202.

44) نبغ أكثر أفراد آل بختيشوع في الطب وعوّلت بغداد عليهم في عهد هارون الرشيد فكان بختيشوع وابنه جبرائيل رئيساً للأطباء وانظر للاستزادة عنهم (ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ج 2 ص 24).

45) الأب فيكتور شاخت اليسوعي، النزعة الكلامية في أدب الجاحظ، ص 55، 56.

46) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ج 2 ص 124.

47) د. عصام عبدالرؤوف، الحواضر الإسلامية الكبرى ص 262، 263.

48) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.

49) وصف بأنه أعلم علماء عصره وأنبغ علماء العرب في بغداد في علم الفلك والرياضيات والاهتداء إلى استبدال أوتار الأقواس التي استخدمها اليونانيون في حساب مثلثاتهم بنصف وتر، ضعف الأقواس، أي بجيب الزاوية، وهو أول من استخدم في مؤلفات جيب وجيب تمام وهو ما نسميه الظل).

50) حيدر بامات،، إسهامات العرب ص 105.

51) السبكي، طبقات الشافعية الكبرى ج 4 ص 230.

52) ابن العبري، تاريخ مختصر الدول ص 220.

53) السبكي، المصدر السابق، ص 105.

54) رحلة ابن جبير ص 154.

55) انخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي ص 174.

56) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ج 5 ص 201.

57) المقري، المصدر السابق ص 202.

58) تاريخ العرب العام ص 113، 114.

59) م.ن ص 221، 223.

60) فريدة العصر وجريدة العصر ج 2 ص 344.

61) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 24.

62) أحمد مصطفى طاش كبرى زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم ج 1 ص 263.

63) مناقب بغداد ص 26.

64) معجم الأدباء ج 15 ص 77، 78.

65) الفهرست ص 62.

66) يذكر أن أبي أصيبعة من تلاميذ الكندي أحمد بن الطيب وأبو معشر ومن وراقيه حسنويه ونفطويه وسلمويه (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) ص 286.

67) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

68) حيدر بامات، إسهامات المسلمين في الحضارة الإنسانية ص 99.

69) جوستاف لوبون، حضارة العرب ص 457.

70) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 2 ص 80 (قيل فيه إن بطليموس العرب) حيدر بامات، المصدر السابق ص 105.

71) الفهرست ص 221.

72) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 416 ثم انظر فيليب حتى، تاريخ العرب ص 379.

73) جوستاف لوبون، حضارة العرب ص 456.

74) السبكي، طبقات الشافعية ج 4 ص 230.

75) ومن طريف المقارنات أن ما أنفقه المأمون على مكتبة في بغداد يربو على مائتي ألف دينار وهو ما يعادل 950,000 دولار أمريكي.

76) القفطي، أخبار العلماء ص 280.

77) السبكي، المصدر السابق، ص 231.

78) التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ج 8 ص 108.

79) كتاب الحيوان ج 1 ص 61.

80) م.ن ص 60.

81) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

82) ياقوت، معجم الأدباء ج 8 ص 218.

83) انظر د. خضر أحمد عطاالله، بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي - القاهرة).

84) يذكر أنه لما نكب ابن العميد وزير عضد الدولة البويهي في بغداد كانت له مكتبة فحمد الله كثيراً على أن بقيت مكتبته لأنها أهم شيء عنده.

85) وردت عبارة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تشير إلى أمة غير عربية اسمها «توفيقة السوداء» كانت تخدم في دار العلم ببغداد فتقدم الكتب للنساخ أو القراء وهذه الوظيفة تقابل في المكتبة الحديثة وظيفة المناولين (د. عائشة عبدالرحمن، رسالة الغفران ص 287).

86) زغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب ص 389.

87) قال الشاعر:

أنشأ الخليفة للعلوم خزانة	صارت بسيرة فضله أخبارها
أهدى مناقبه لها مستعصم	بالله من لألائه أنوارها

88) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 5 ص 128.

89) م.ن. ج 1 ص 396.

90) ابن الجوزي، المنتظم ج 2، ص 38، 260.

91) ن.م. ص 38، 480.

92) د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ببغداد ص 117، 118 (الرأي مع القياس والاستحسان من دعائم مذهب أبي حنيفة النعمان) المتوفي 150هـ/768).

93) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 179.

94) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة ص 87.

95) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 262.

96) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب ج 4 ص 96.

97) ابن الفوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 4 ص 385.

98) كتب عنها بحثاً مستفيضاً د. مصطفى جواد في مجلة الأستاذ/ العدد 5، 6 (1956، 1958).

99) د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ببغداد ص 120.

100) ياقوت، معجم البلدان ج 5 ص 327.

101) الكتبي، فوات الوفيات ج 2 ص 40.

102) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 225.

103) م.ن. ص 229.

104) ابن الجوزي، المصدر السابق ص 250.

105) كتاب الحوادث الجامعة ص 63؛ د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ص 118.

106) ابن الساعي، الجامع المختصر في عيون التواريخ وعيون السير ج 9 ص 186، 217.

107) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 245.

108) ابن الدبيثي، المختصر المحتاج إليه ج 1 ص 162، ابن الساعي، المصدر السابق ص 219.

◆) حتى أصبحت المستنصرية نموذجاً يحتذى في سائر المدارس التي أنشئت في العصور التالية في الأمصار الإسلامية، وبخاصة في نظامها التعليمي وأقسام إيواء الطلبة والعلماء وإقامتهم كما علق E. H. Wilos Encyclopedia of Islamm Avé Masjid بقوله: إنه من

المسير أن تعثر على فرد من المسلمين في العالم الإسلامي لا يعرف القراءة والكتابة حتى كادت الأمية أن تختفي في بغداد خلال عصرها الذهبي، وكان ذلك نتيجة لما أبداها المسلمون من الليبرالية نحو تعليم أبنائهم مما كان له أعظم الأثر في عوامل ازدهار حضارة بغداد وتقدمها The Foundation of Modyern Education P. 216.

109) ابن قتيبة، عيون الأخبار ص 239.

110) الحوادث الجامعة ص 274، 307، 448، 562.

111) وفي يوم كان شوهد الخليفة المستعصم بالله وأولاده جالسين في وسطها حامدين ومباركين قيامها.

112) ابن الجوزي، المنتظم ج 9 ص 227 ج 10 ص 9، 132.

113) الصفدي، الوافي بالوفيات ص 156.

114) الحوادث الجامعة ص 87.

115) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 10 ص 234.

116) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ج 4 ص 244.

117) ابن الفوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 5 ص 260.

المصادر والمراجع

رُتبت المصادر والمراجع بحسب ورودها في البحث...

ابن قتيبة، مسلم الدينوري (ت 276هـ/889م).

1) كتاب المعارف (تحقيق د. ثروت عكاشة، القاهرة 1353هـ/1934م).

المقدسي، شمس الدين أبي عبدالله بن أحمد البشاري (ت 375هـ/985م).

2) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (ليدن، بريل - 1967).

د. أحمد عبدالستار الجواري.

3) الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري (مطبعة وزارة الإعلام، بغداد، 1965).

د. محمود أحمد حفني.

4) إسحق الموصلي (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1964).

ابن جبير، محمد بن أحمد الكناني الأندلسي (ت 614هـ/1127م).

5) رحلة ابن جبير (دار صادر، بيروت، 1959).

اليعقوبي، أحمد بن يعقوب بن جعفر بن واضح (ت 284هـ/897م).

6) كتاب البلدان (تحقيق دي غوييه، لندن، بريل، 1893).

د. طه حسين.

7) تجديد ذكرى أبي العلاء المعرّي (ط 6 - دار المعارف بمصر).

ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن (ت 597هـ/1200م).

8) مناقب بغداد (نشره محمد بهجة الأثري (بغداد، العراق 1342م).

ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة السعدي الخزرجي (ت 668هـ/1270م).

9) عيون الأنباء في طبقات الأطباء (تحقيق د. نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت.

د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ).

10) تراثنا بين ماضٍ وحاضر (دار المعارف بمصر، 1970).

آدم - متز - المشرق.

11) الحضارة الإسلامية في القرن السابع الهجري (ترجمة د. محمد عبدالهادي أبو ريدة، القاهرة، بيروت، 1954).

ول - ديورانت - المستشرق.

12) قصة الحضارة (ترجمة محمد بدران، طبع الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية)

السيوطي، جلال الدين بن أبي بكر (ت 911هـ/1505م).

13) تاريخ الخلفاء (المطبعة الخيرية، مصر).

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت 346هـ/957م).

14) مروج الذهب ومعادن الجوهر (مطبعة دار الرجاء، القاهرة 1370هـ/1938م).

ابن القفطي، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف (ت 646هـ/1248م).

15) أخبار العلماء بأخبار الحكماء (طبع لايزك 1320هـ)

دي لاس اوليري - المستشرق.

16) مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب (ترجمة تمام حسان، دار الفكر العربي، القاهرة 1963).

17) PALMER, E. HARUN RASHID, MARCUS WARD (1881).

زغريد هونكه - المستشرقة.

18) شمس العرب تسطع على الغرب (ترجمة فاروق بيضون وكمال الدسوقي، بيروت، 1964).

د. عبدالمنعم ماجد.

19) تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى (مكتبة الأنجلو - مصرية، القاهرة 1963).

هوليارد أ. ج المستشرق.

20) الكيمياء حتى عصر دالتون (باريس - 1928).

زكي نجيب محمود.

21) جابر بن حيّان (الهيئة المصرية العامة، القاهرة، أعلام العرب. عدد 13، 1961).

جورج يعقوب – المستشرق.

22) أثر الشرق بالغرب.

الخوارزمي، محمد بن موسى (ت 232هـ/846م).

23) مقدمة كتاب الجبر والمقابلة (تعليق على مصطفى مشرفة ومحمد موسى أحمد (القاهرة، 1937م).

قدري حافظ طوقان.

24) تراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات (دار الشروق، بيروت، 1963).

الفارابي، أبو نصر محمد بن أحمد بن طرخان بن أوزلغ (ت 339هـ/950م).

25) التنبيه على سبيل السعادة (طبعة الهند، 1346هـ).

حسين بافقيه.

26) بغداد (مقدمته، مجلة جذور التراث، العدد 13، 124هـ/2003م).

كارل بروكلمان – المستشرق.

27) تاريخ الشعوب الإسلامية (ترجمة نبيه فارس وزميله، بيروت 1949م).

الأب فيكتور شاخت اليسوعي.

28) النزعة الكلامية في أدب الجاحظ (دار المعارف بمصر، 1984).

د. عصام الدين عبدالرؤوف.

29) الحواضر الإسلامية الكبرى (دار الفكر العربي، القاهرة، 1971).

ابن خلكان، شمس الدين أبي العباس أحمد (ت 681هـ/1282م).

30) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (المطبعة الميمنية، القاهرة، 1310).

السبكي، تاج الدين أبي نصر عبدالوهاب (ت 771هـ/1370م).

31) طبقات الشافعية الكبرى (المطبعة الحسينية، القاهرة، 1324هـ).

ابن العبري، غريغوريوس بن هارون بن توما الملطي (ت 685هـ/1286م).

32) تاريخ مختصر الدول (المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958).

جنثالث بالنثيا – المستشرق.

33) تاريخ الفكر الأندلسي ترجمة د. حسين مؤنس (مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1955).

د. عز الدين فراج.

34) فضل علماء المسلمين على الحضارة الأوروبية (دار الهنا للطباعة 1978).

حيدر بامات.

35) إسهام المسلمين في الحضارة الإنسانية (ترجمة ماهر عبدالقادر وآخرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية).

المقري، أحمد بن محمد (ت 1041هـ/1623م).

36) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب (القاهرة، 1949).

سيديو. ل. ا. المستشرق.

37) تاريخ العرب العام (ترجمة عادل زعيتر، نشر البابي الحلبي، مصر، 1948).

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ/966م).

38) فريدة العصر وجريدة العصر.

أحمد مصطفى طاش كبرى زادة.

39) مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم (تحقيق كامل بكري وزميله، دار الكتب الحديثة، مصر).

ياقوت، أبو عبدالله شهاب الدين بن عبدالله الرومي الحموي (ت 626هـ/1229م).

40) معجم الأدباء (تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي 1936م).

41) معجم البلدان (مطبعة السعادة، القاهرة 1332هـ/1906م).

ابن النديم، ابن أبي يعقوب البغدادي الكاتب.

42) الفهرست (بيروت، لبنان، 1328هـ).

جوستاف لوبون – المستشرق.

43) حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط 3، 1956.

التنوخي، أبو علي الحسن بن علي بن أبي الفهم ت 384هـ/994م).

44) نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (دمشق، 1348هـ).

د. حضر أحمد عطا الله.

45) بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي، القاهرة).

د. ناجي معروف.

46) المدارس الشرابية ببغداد (مطبعة الإرشاد، بغداد، 1385هـ/1965م).

47) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة المنسوب لابن الفوطي (تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، المكتبة العربية 1932م).

ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي (ت 1089هـ/1678م).

48) شذرات الذهب في أخبار من ذهب (القاهرة، 1350هـ).

ابن الفوطي، عبدالرزاق بن أحمد بن محمد بن أحمد الصابوني (ت 732هـ/1233م).

49) تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب (تحقيق د. مصطفى جواد، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1964).

الكتبي، ابن شاكر، محمد بن شاكر بن أحمد الحلبي (ت 764هـ/1362م).

50) فوات الوفيات (تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، القاهرة، 1954م).

ابن الساعي، أبو طالب علي بن أنجب تاج الدين (ت 675هـ/1275م).

51) الجامع المختصر في عيون التواريخ وعيون السير (تحقيق د. مصطفى جواد، المطبعة السريانية الكاثوليكية، بغداد، 1934م).

ابن الدبيثي، محمد بن سعيد (ت 637هـ/1239م).

52) المختصر المحتاج إليه (تحقيق د. مصطفى جواد، مطبعة دار الدهان، بغداد 1371هـ/1951م جزءان).

53) ENCYCLOPEDIA OF ISLAM, ART MASJID.

54) E. H. WILDS, THE FOUNDATIONS OF MODERN (LONDIN, 1959).

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت 764هـ/1362م).

55) الوافي بالوفيات (اسطنبول، 1931).

الفن والجمال بين التراث العربي والرؤية الغربية

بركات محمد مراد

استخدم الفن دائما للتعبير عن الجمال في كل مجالاته ومظاهره وخاصة في الحس والشعور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقاً في هذا الوجود، ومقصوداً لذاته يتبدى واضحاً في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان - وهو خليفة في الأرض - مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه - وهو حاسة الجمال - بأجمل ما في الحياة. وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعاً من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن.

فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عبّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيراً عن طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر.

وقديماً أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الارتقاء، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان

نافعاً، وأن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان، على حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه أرستيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منها ضرر الإنسان»[1].

وقد كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا مظاهر الحياة وانعكاسها في نفوسهم كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون له وقع في عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «الفن» Techne باليونانية وArt باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة» فلم يكن لفظ «الفن» عند اليونانيين مثلاً قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن نفسه.

فالفن بهذا المعنى يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشباه موجودات، ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا منذ

البداية (الفن) في مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة.

ويبدو أن العرب والمسلمين أيضاً قد فهموا الفن بهذا المعنى بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة، وذهبوا أيضاً إلى أن «الصناعة تستملي من النفس والعقل، وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين».

وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم: «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها».

ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها.. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطي»[2].

وهذا النص إن دل على شيء فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية[3].

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم

لالاند الفلسفي، معنى عام يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جمالياً أو استيطيقيا[4] يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف «بالشعور»[5]، فالفن بالمعنى الأول هو كما قال «راموس» مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها».

والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العلمية، وما يقوم في مقابل (الطبيعة) من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة، وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند[6].

وفي المعاجم العربية نجد «الفن»، والضرب من الشيء والتزيين، والأفنون بالضم: الحية، والغصن الملتف، والجري المختلط من جري الفرس والناقة.

والتفنن: التخليط، وفي الثوب طرائق ليست من جنسه، أو اختلاف برقة وكثافة مكان وجمع فن فنون، وأفنان، وجمع الجمع لأفنان: أفانين.. قال الأزهري: «واحد الأفنان إذا أردت به الألوان، فن وإذا أردت به الأغصان فنن، لذا تعددت الآراء في تفسير قوله تعالى: ﴿ذواتا أفنان﴾ من سورة الرحمن. قال بعضهم: ذواتا أغصان، وقال بعضهم: بل الأفنان ظل الأغصان على الحيطان»[7].

وكل هذه المعاني تدور حول الكثرة والتنوع سواء في المصدر، أو الفعل أو الصفة في الموصوف، وهم بهذا أقرب إلى وصف الجمال منهم إلى وصف الفن. ولا شك أن الظرف اللغوي ومقتضى الحال كان عاملاً أساسياً في تأدية كل هذه المعاني التي جاءت في المعاجم وما يعنونه من كلمة فن بدقة كاملة[8].

وعلى الرغم من أننا نتكلم بطريقة مجازية عن فن الطهو، وفن الشطرنج، وفن الحياة، وفن الحرب، وما إلى ذلك، فإنه لا فن الطهو ولا فن الصيد، ولا فن الحياة، ولا فن الحرب، مما يمكن إدراجه تحت قائمة الفنون التي تشتمل على الفنون الاستاتيكية مثل العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها.. والفنون الديناميكية مثل الموسيقى والشعر والدراما والخطابة.

ولقد قامت محاولات كثيرة لتفسير طبيعة الفن الجوهرية والخاصة التي يتميز بها الفن عن كل مظاهر النشاط الإنساني الأخرى، إلا أن هذه المحاولات أعوزها الوضوح، وكانت إما قاصرة عن تغطية جميع أبعاد المجال، أو قادرة على التوسع بحيث تشمل المناشط غير الفنية. ولذلك فمنذ عصر سقراط إلى اليوم مازال فلاسفة الجمال يقدمون التفسيرات التي كثيراً ما يبدو أنها تسري على أنواع معينة من الفن ولا تسري على أنواع أخرى، مما يجعل محاولة تعريف أو تفسير الفن أمراً مستحيلاً لأنه على فرض أننا وفقنا لتفسير معين إلا أنه سرعان ما نجده لا ينطبق على عصر معين أو على نوع جديد مستحدث من الفن، لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهي إليها الفلاسفة نتيجة ألفتهم لعصر معين أو لنوع معين من أنواع الفن.

وأقدم الاتجاهات في تعريف الفن نجدها عند أفلاطون حيث يعتبر أن الفن يحاكي الطبيعة، لذلك فالفن صورة الصورة، والفنان عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل، فهو يحاكي المحسوس المتغير، المتعدد، النسبي وهي محاكاة للمحاكاة، فالرسام حين يرسم سريراً أو سكيناً، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته أو المثال eidolon(9) فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث إنها «شبه» مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون

نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي.

كذلك قل عن الشاعر، يستطيب وصف العواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعات في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها. ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع إكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه.

والتناقض بين وضع الإكليل ونفيه - في رأي الدكتور مراد[10] وهبه في كتابه «قصة علم الجمال» - مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الإلهام في سرد الشعر، واعتبار الإلهام في الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايثة وباطنة. فهوميروس يستهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام. واستجداء الإلهام ينطوي على لامعقول في حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، وكان أفلاطون قد تكلم طويلاً عن الجمال في محاورات جورجياس وفيدرس والمأدبة، ووحد بين الجمال والحق والخير، وقرر أن الجمال الحق لذة خالصة لا يخالطها ألم على الإطلاق. ووضع الجمال في التناسب والائتلاف. وهذا الترجيح عنده مردود إلى قوة خاصة بالنشاط الفني تعادل القوة العقلية وتكافئها[11].

أما أرسطو فيقول في كتابه «الطبيعة» إن المحاكاة هي إيجاد ما هو في الطبيعة على النحو الذي يمكن أن يكون في الطبيعة عليه لو أنها أنجبته.. أي أن الفن إضافة للطبيعة لا مجرد محاكاة لها، محاكاة عمياء.. فما هي هذه الإضافة؟

إنها بكل بساطة البحث عن الكمال الإنساني من خلال الفعل. ولما كان الفن عند أرسطو محاكاة للطبيعة، وكان مبدأ الطبيعة قائماً

على التوفيق بين الأضداد، كان الفن تعبيراً عن هذا التوفيق بين الأضداد.. يقول أرسطو في كتابه «السياسة» يبدو أن الطبيعة تحب الأضداد وتحدث التناغم فيها لا من المتشابهات والفنون تحاكي الطبيعة في هذا المجال.

إن جوهر الفن عند أرسطو أنه فن درامي يبرز الصراع ولا يتم هذا الصراع إلا من خلال حدث يجسد الصراع، ونتيجة هذا الصراع من خلال الفعل الإنساني حيث يختار الإنسان خلقه وموقفه، والعمل الفني لذلك يجب أن يكون تاماً مكتملاً بذاته له بداية ووسط ونهاية، وله طول معلوم مما يمكّن النظر من الإحاطة به وأن تكون جميع عناصر العمل الفني متناغمة وساعتها يتولد الجمال. وقد وجد الفن - في نظر أرسطو - كما يقول في كتابه «الميتافيزيقا»: في تحقيق التناغم بين الأضداد فإن حركتها كامنة في أداء هذه الغاية، فإن الفن بالمثل هدفه هو تحقيق التناغم بين الأجزاء، وهذا هو منشأ الجمال[12].

ويُعنى الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع، وهذا الإمكان لا يكون متصوراً بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية، وإنما إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً.

ففي الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم في مجاله.. وكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق كلما زادت قيمة العمل الفني، ولذلك فالصدق في الفن هو إخلاص الفنان للحقيقة، صدق الرؤية والأمانة عليها. ولم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها جان جاك روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا هيردر وجوته حذوه، ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً[13].

وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي عن عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان، إنه التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتي موضوعاً للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه. وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة بما يسمح لهم بصبغ أشياء بصبغة الذاتية، فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي، وإنما يعبر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها.

وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراء «الفنان» و«أفكاره» فضلاً عن إحساسه[14]، وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات، إنه الاتجاه التعبيري في الفن.

وبذلك تعددت تعريفات الفن بتعدد رؤى الفلاسفة، واختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية التي ينتمي إليها كل منهم. ولذلك لا يكون غريباً علينا أن نجد «مرلوبونتي» يقول: «الفن لغة وأسلوب»[15] ويقول البير كامي: «الفن تقبل وتمرد»[16]. ويقول مالرو: «جوهر شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود»[17]. ويقول كاسيرر: «الفن نظام»[18] ويقول كرومبي «الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ»[19].

هذه التعريفات يمثل كل واحد منها نظرة للفن من زاوية معينة، وإلا لما كان كل هذا التباين، كما نجد عدداً كبيراً من المفكرين مثل وردزورث، وقرينه كولردج، وفكتور كوزان، وسانت بوف، وتين وجماعة الانطباعيين[20]، وسيد قطب[21]، والعقاد[22] يجمعون على أن «الفن

تعبير» وهم يعنون بذلك نفي التقرير والتجريد ولغة العلم عن الفن، فكأنما يقولون: الفن تعبير لا تقرير.

إن الفن نشاط يجعل للمتعة صفة «النزاهة الخالصة» التي لا يشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة. وربما كان هذا أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج Lange» حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

وشبيه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully حينما يقول: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء، أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية».

وإذاً فإن هؤلاء الكتاب جميعاً يجمعون على القول بأن (الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة) أو إبداع صورة قديرة على إثارة لذة، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمي إليها من وراء هذا النشاط الفني الحر. ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أي حرج في القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض، الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق[23].

وهذا ما سيقرره - على وجه الخصوص - عالم الجمال الفرنسي «إتين سوريو» في كتابه «مستقبل الاستيطيقا» حيث نراه يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد (الجمال) خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال»[24].

وهذا أيضاً المفهوم السائد الذي كان الفنان قد انتهى إليه منذ مدة طويلة لحقيقة الفن على ما سنرى.

ولعل محاولة «كليف بل Bell» في تعريف الفن بأنه صورة معبرة Signifficant Dorm أي علاقة الخطوط والألوان والأحجام في حد ذاتها، ورأى أن ينظر أيضاً إلى تاريخ التصوير هذه النظرة إلى التصوير الحديث لدى الانطباعيين والتعبيريين وإلى أعمال النحت بنفس المنظار، تكون من هذا القبيل، فتعريفه للفن ليس إلا طريقة جديدة للنظر إلى الأعمال الفنية، وقد ينتهي تبني هذا التعريف إلى أن نخرج من دائرة الفن كثيراً من الأعمال الفنية.

فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تولستوي التي تؤكد جانب التوصيل Communicatio نجده ينظر إلى الفن نظرة مختلفة حين يستبعد القيم الصورية ويتمسك بقوة الفن على نقل المشاعر، مشاعر الأخوة بين البشر، وعندما كتب مؤلفه «ما هو الفن» كان تحت تأثير نزعته الدينية، وعلى هذا الأساس مثلاً تتخذ أغنية معينة قيمة أكبر من أي سيمفونية لبيتهوفن، فهو اتجاه عاطفي أو انفعالي Emotionalist يتفق مع ما ذهب إليه من قبل «أوجين فيرون Veron» حين فرق بين الفنون الزخرفية القائمة على الصورة والفنون التعبيرية التي توصل مضموناً معيناً(25).

وفي نظر «تولستوي»، فإنه من المهم معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق «الكلام» فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق «الفن».

ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم. ولو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن

الباقين وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكري هام بين البشر، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفي بين الناس أجمعين.

وتبعاً لذلك فإن تولستوي يعرف الفن بقوله: «إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية[26].

أما «رودان» فيقول: «إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستشف ما فيها.. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعمال الكون، لكي يعيد تأمله مرسلاً عليه أضواء من الشعور. الفن هو انطلاقة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر يحاول أن يتفهم العالم وأن يُعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه»[27]. فليس الفن إذاً مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الإبداع والإنتاج[28].

ثم نجد اتجاهاً «حدسياً» Intuitionist عند برجسون فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية حسّية، وتنطوي على معرفة معينة «حدس» إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس Intuitionist وسوف نجد كثيراً من المتحدثين الذين كتبوا في الفن يميلون إلى مثل هذا الرأي حين يجعلون الفن حدساً كأبي حيان التوحيدي.

ويخلص «دلاكروا» إلى القول إن «الفن عبارة عن نشاط صناعي.. لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا يكون هناك صناعة Fabrication[29]. أما عالم الجمال الفرنسي المشهور «شارل لالو» (1877-1935) فإنه يقرر أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو

التغيير التي يدخلها الإنسان على المواد الطبيعية، أو هو على حد تعبير «بيكون» «الإنسان مضافاً إليه الطبيعة».

ويذهب «سوريو» إلى أن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات. وهكذا يقرر «سوريو» أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط الإنساني تلك التي تنحو صراحة عن قصد إلى صناعة أشياء، ورغبة في خلع ماهية على المادة نفسها.

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته، هو مزاجه وإحساسه بالقيم، أم أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات أنه لابد أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني.

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه نشاطاً بارزاً أو قدرة إبداعية، ومادام الفن ليس تلقائية محضة، بل تركيباً وبناء، فلابد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية، وإرادة مبدعة وعمل إنتاجي. إضافة إلى أن العمل الفني Oeuvre d Art – كما يقول «فوسيو» – هو الفن والفنان؛ وهو ماثل بين أيدينا بوصفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة، ولذلك فالفنان إحساس لا يكل ونظر لا يعرف الإعياء ونشاط لا موضع فيه لأية إستطيقا سلبية.

وإذا ما لاحظنا أن لكل فن من الفنون وسائطه الخاصة به التي تجعله مختلفاً في النوع عن الفنون الأخرى لوجدنا في اختلاف تعريفات الفن شيئاً طبيعياً، بل إن الأعمال الفنية في نطاق كل فن على حدة قد أصبحت مختلفة إلى حد أننا لا نستطيع أن نقارن شكلاً قديماً بفن النحت المعاصر مثلاً، كذلك فإن الفنون المعروفة في كل عصر قد تختلف بظهور فنون وهذا ما أظهره تقدم التكنولوجيا الحديثة.

لكن إذا صح هذا الكلام إلا أن هناك مسلمة أو افتراض شائع في كل إستطيقا أوفلسفة فن هو أن هناك طبيعة مشتركة بين الفنون الجميلة على اختلافها إنما تلقي أضواء على بعضها، ولذلك يحاول علماء الجمال المعاصرون أمثال «دويت باركر Parker»[30] التعرف على بعض الخصائص كما يحددها الخيال imagination أو اللغة language والتصميم أو الصورة، فالعمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفزيقي أو المستوى الاجتماعي أو العملي، بل علي مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني لا تثيرنا إلى استجابة عملية خيالية تجعلنا نحس أننا نستمد منها رضاء معيناً يجعلنا نحس تجاهها كما لو كنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاء أو منزلاً، فكيف يخاطب مثل هذا الشيء الخيال؟

يقول لايجب أن نلبسه أو نسكنه لنقدره، بل إنه يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحول القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن - كما تؤكد الدكتورة أميرة مطر -[31] يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالي بالضرورة، فقد يساعد على تقديرها، لكن للقيمة الجمالية المستمدة منها قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق على المستوى الخيالي.

ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني «إمانويل كانط» الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة. ولذلك فتلك الأعمال التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن)

ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات؛ إذاً ما الذي يجمع بين السيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني بعيدة، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات، والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان؛ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك «الأعمال الفنية» المتنوعة، إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الحياة أنماطاً جديدة لم تكن منتظرة، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟!

الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أو الرخام أو الأنغام أو الألوان فإنه ما يبدعه الفنان لابد أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده» وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بمعنى من المعاني - إن الفن هو هذا الشيء الذي يجمع بين المنحوت والمنقوش، بين المنظوم والمنغوم أو ما يسمح لنا بأن نقارن بين التصوير بالشعر، والموسيقى بالنحت[32].

وربما كان ما نجده من الصعوبة في تحديد مفهوم «الفن» ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للآراء المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، كما أدرك ذلك أحد الباحثين[33] فالفن، كما نعرفه، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء. تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها صفة الثبات والعموم مما يضفي عليها صلابة وقوة.

ولذلك ليس غريباً أن نجد بعض الباحثين في الفن يعرفونه بأنه متعة أو لذة جمالية مثل «مولر فرينفلس» في كتابه «سيكولوجيا الفن» حيث يذكر أن لفظة الفن من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية»[34].

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيئان مصاحبان لعملية التذوق، وعملية الإبداع على السواء، فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحقيقه.. فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في الوقت ذاته رديئاً من الناحية الفنية.. فهذا كروتشه يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول: «والمذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني - الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولايزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم في الفن أنه باعث علي اللذة»[35].

وقد أصاب كروتشه الصواب، لأنه يجب أن نفرق بين ما يثيره الأثر الفني من لذة ومتعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن التي تلمس من داخل الأثر الفني لا من خارجه ومن هنا يقترب «سوريو» كثيراً من الحقيقة في تعريفه للفن - كما مر بنا - حين يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو وصف موجودات فردية يكون وجودها في غاية تلك الفنون، فهذا معناه تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية، وكذلك تأكيده على الصلة الوثيقة بين (الفن)

و(الصناعة) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن، وهذا نجده واضحاً عند الفنان في مختلف الفنون التي أبدعها إمكانات الفن غير المتناهية في مختلف تجلياتها بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالعمارة.

ولذلك يعد الفيلسوف الإيطالي «بندتو كروتشه» على رأس أولئك الذين اعتمدوا في تفسيرهم للفن على فكرة التعبير. فالفن نوع من أنواع المعرفة الحدسية التي يمكن التعبير عنها، وهو يفسر الحدس Intution بأنه نوع من أنواع الإدراك المباشر للحياة أي يكسبها صورة معينة تكون بالتالي تعبيراً عنها Expression فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير.

إن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أي على الصورة التي يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيراً كاملاً لكافة الفنون، أما التعريف الأشمل للفن - كما تذهب إلى ذلك د. أميرة مطر[36] - فهو الذي يدخل في الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة. فالفن أقرب إلى الصورة والمضمون، إذ يبدو في أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هي تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف في اتجاه خاص من اتجاهات الفن.

وخلاصة القول إن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلاً: العلم فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة الرمز الفني. والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن للرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرموز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه.

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز

اتفاقية مصطنعة.. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة Sing وليس رمزاً Symbol، وأي علامة نختارها ونتفق عليها تقوم في العلم بمهمة الدلالة.. وليس الحال كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات، فإن تغير الرمز الفني يغير المعنى المرتبط به لا محالة(37).

خذ مثلاً لحناً موسيقياً أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه معانيه لتفرض عليه معنى جديداً لا يتعلق به، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من أحد عناصره الرئيسة، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له.

ونجد الجانب الرمزي واضحاً في الفن الراقي ومن أهم خصائصه وسماته، ذلك نجده مميزاً للفن العربي، حين انصرف الفن العربي شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما يتجلى ذلك في المنمنمات، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزاً لقيم كبرى..(38).

تجلى ذلك واضحاً في الخط العربي كما تجلى في الرقش والمنمنمات التي عبرت عن قيم رمزية مجردة. وتتميز الرموز الفنية فضلاً عما تقدم، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء أكانت لحناً أم لوناً أم لفظاً. وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز. ولنا أن نتصور تلك اللذة العميقة التي يمكن أن تولدها في النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن عن القيم التي الإنسانية.

وتكاد وجهة نظر شلينج (1775-1854) تقترب من رؤية كثير من

المتميزين في علاقة الفن بالجمال، خاصة وأنه قد تأثر بشيلر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتي ومطلق في آن واحد.. إن الإنسان في استطاعته الوصول إلى أمداء بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن من أرفع صور الحياة. وهو الطريقة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه. وهذا هو السبب في كون الفن المثل عند الفيلسوف إذ إنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً في الطبيعة وفي التاريخ، أي أن الفن هو طريقة لتصوير أنماط الطبيعة. وأن عنده تزول متناقضات أنماط، وتأسيساً على ذلك يقرر «شلينج» أن أفلاطون كان محقاً في ثورته على الفن اليوناني لأن موضوعه المتناهي، وكان ينبغي أن يكون غير ذلك. والجمال يمزج بين الصدق والخير، وبين الضرورة والحرية[39].

وإذا علمنا أن فن العمارة العربي مثلاً، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، يحمل دلالات رمزية وروحية كبيرة وعميقة، فسنجد في المساجد الإسلامية تصميم المئذنة المعماري يكاد أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق ارتقاء. ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل «جاستون فييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

ولقد ازدهر في الفن العربي الرقش أو «الأرابيسك» وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جابذة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى جميلاً. كما ازدهر إلى جانب الأرابيسك، الخط العربي الجميل الذي أخذ أشكالاً

وأنواعاً كالكوفي والثلث والفارسي والرقعى والديواني، ومازال الخط العربي يولد أساليب مبتكرة ويحمل دلالات فنية عميقة.

كما استطاع الفنان العربي كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص[40]. على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد أنماطها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها. ففدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذاً - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث د. إسماعيل الفاروقي[41]: «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية بلا منازع، وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول «زكي الأرسوزي»[42] والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصادر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة «فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم

الإنساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء. وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنى مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاتها وحسب، بل كان القصد ترتيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة اللغوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا بحد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده في تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة، ومادام أن هذا الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً قادراً على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من آيات الكتاب العزيز، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك رواد اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة» فإن الوزير محمد أبا علي بن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر العربي ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والكمال والإشباع والإرسال[43]. أما أبا حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» «أن الكتابة عموماً روحانية تسربلت برداء مادي»[44].

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيراً من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه

من المعاني في حالات الوجد الاستشراقي الدائب الذي ربط منذ القدم بمبادئ راسخة دفعته للبحث، حسب تعبير «بشر فارس» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

ويمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب.

والإلهام أو الحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والتعقل معاً، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام راق واع محسوس. ومن هنا كان التصور قائماً منذ آماد، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التأمل، أما الصور العقلية فهي الصورة القائمة، ولذلك حين سُئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور...»(45).

الهوامش

1) أوفسيا نيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص 17 بيروت بدون تاريخ.

2) أبو حيان التوحيدي: المقابسات ص 163-164 تحقيق السندوبي القاهرة 1929م.

3) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 9-10 مكتبة مصر بدون تاريخ.

4) يعتبر «باومجارتين» الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح «علم الجمال» على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه (الإستطيقا) عام 1750م، والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني أستيطس ومعناه الإحساس والتأثر، حيث إنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل انظر B. Dupict de Vorepierre Dictionnaire Francais .Illustre er Encyclopedie universelle, Paris 1867. Esthetique

5) A. Lalande "Vocabulaire Tedhnique et Crithque de la philophie" P.U.F. Paris, 5Ed 1947 "Article Art" PP. 77078.

6) المرجع السابق ص 78.

7) انظر لسان العرب، وتاج العروس، وترتيب القاموس: مادة فن.

8) د. عبدالله عووضة: ماهية الجمال والفن ص 83 المكتبة الثقافية مصر 1988م.

9) Maroec. Berdsley: Aetrhetics from classical Greec to the pressent P. 35.

10) د. مراد وهبه: قصة علم الجمال ص 6-7 دار الثقافة القاهرة عام 1996م.

11) السابق ص 8.

12) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص 65-67 مصر 1980.

13) إرنست كاسيرر: مقال في الإنسان ترجمة د. عباس إحسان ص 247.

14) جيروم ستولينز: النقد الفني ص 238، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، مصر بدون تاريخ.

15) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 173 مصر عام 1966م.

16) السابق ص 203.

17) السابق 169.

18) السابق ص 303.

19) كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص 18 ترجمة محمد عوض، القاهرة عام 1936م.

20) محمد خلف الله: من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب والنقد ص 25 القاهرة 1947.

21) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص 27، القاهرة عام 1945م.

22) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 373.

23) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 15، 16، مكتبة مصر القاهرة.

24) E. Souriau: "Lavenir de L, Esthetique", paris, Alcan 1929 p. 104.

25) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 17، 18، دار الثقافة مصر 1976م.

26) Tolstoi: "que est-ce qu L, Art "Traduit par Wgzewa, 1903, d aul didir, pp 58-59.

27) A. Rodn: "Lart" ENTRETIEN REUNIS PAR gsell, 1919 grassel pp. 20.

28) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 20.

29) H. Delacroix: "psychologie de L,Art" Alcn, paris pp 157.

30) Parker, D.W. Analysis of art.

31) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 19، 20 دار الثقافة القاهرة 1976م.

32) Souriau La Correspondan des Arts., Flammarion, 1946 pp 44.

وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 30، 31.

33) د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص 7، 8، دار النهضة بيروت عام 1981م.

34) Encyclopedia Britancle "Art".

35) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي ص 29 القاهرة 1947م.

36) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص 44، 45.

37) السابق ص 46.

38) انظر للمؤلف: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد 5 ديسمبر عام 1996.

39) د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص 43، دار الثقافة الجديدة مصر عام 1996م.

40) د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص 158، 159.

41) السابق ص 160.

42) انظر كتابه: عبقرية الأمة العربية نشر دمشق 1962م.

43) ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي، نشر المجمع العراقي ص 355 بغداد عام 1968م.

44) مخطوط غير منشور في مكتبة فيينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم 20490.

45) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 3 ص 137 وانظر د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص 87 وما بعدها.

❀❀❀

جماليات الأسلوب
في رسائل الصابي

أحمد علي محمد

المقدمة:

ذُكر عن الصاحب بن عباد قوله: «كُتّاب الدنيا وبلغاء العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وعبدالعزيز بن يوسف، وأبو إسحاق الصابئ، ولو شئت ذكرت الرابع» يعني نفسه[1].

لم ينتبه المعنيون بأحوال النثر الفني العربي إلى أبي إسحاق، وما تمثله رسائله المختلفة من إثراء للنثر الأدبي في العصر العباسي، فإذا استثنينا ما قدمه زكي مبارك عن أدبه في كتابه (النثر الفني)، والدراسة الموجزة التي قدمها الهدلق بين يدي إحدى رسائل الصابئ، لا نكاد نعثر على ما يستحق الذكر فيما يتصل بدراسة آثار الصابئ، مع ما كان يشغله من مكانة سامقة في تاريخ النثر الفني عند العرب. وليس ببعيد أن الملاحظات النقدية التي دوّنها زكي مبارك في كتابه المذكور آنفاً حول نثر الصابئ من الأسباب التي صرفت الباحثين عنه، إذ حدّق في تراث الرجل كما يقول لينتهي إلى حكمين ينطويان على تناقض ظاهر: الأول برز من خلاله الصابئ مجيداً في صناعتي المنظوم والمنثور حيث يقول: «كان الصابئ يجيد الصناعتين إجادة لم تتفق لغيره إلا قليلاً»[2]، من أل ذلك أسهب في الثناء على نظمه فاستقل كلامه عليه ما يقرب من فصل في حساب المناهج. والآخر يُظهر الصابئ مقصراً في نثره عن النواحي الفنية، لهذا قال: «وقد تصفحنا رسائله غير مرة لنرى أثر الحكمة فيها فوجدناه ضئيلاً، ولم يستقر رأينا فيه إلا على فكرة واحدة عنده وهي أنه كان خبيراً بنفوس

أهل عصره، وكان لذلك موفقاً في الوصول إلى مرضاة من يخدمهم من الرؤساء، وإرهاب من يكتب في زجرهم من العُصاة والثائرين...»[3]، ثم يقول في موضع آخر: «وإذا أقبلنا نتلمس الحقائق الباقية من آثار الصابئ وجدناها قليلة، ورأينا شهرة الرجل قائمة على أنه كان آلة ماضية في يد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء...»[4].

وما قرره مبارك بخصوص قيمة الرجل ونثره يستوجب الإشارة إلى عدة نقاط نجد أن هذه المقدمة لا تستغني عنها:

1. لم يكن الصابئ أداة طيّعة بيد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء، بل على العكس تماماً، فقد جره قلمه وهو يعتلي ديوان الرسائل إلى ما يدنيه من الهلاك، فرسالته التي وجهها إلى عضد الدولة البويهي، عندما كان والياً على فارس انطوت على ما يؤلمه فحقد عليه، وأسرَّ ذلك في نفسه حتى إذا ما كُتبت له الغلبة على ابن عمه عز الدولة بختيار واستولى على بغداد قبض على أبي إسحاق الصابئ وعزم على إلقائه تحت أقدام الفيلة، لولا شفاعة نفر من ديوان الرسائل له، وقد أودعه السجن سنة 367هـ، ولم يخرجه إلا سنة 371هـ[5]، ولم يقف أمر الصابئ مع عضد الدولة عند هذا الحد، بل إن المصادر تذكر أن عضد الدولة كلفه بتأليف كتاب في أخبار بني بويه، وهو الكتاب الموسوم بالتاجي، فقبل مكرها، وقيل إن «صديقاً له دخل عليه فرآه في شغل شاغل من التعليق والتسويد والتبييض فسأله عما يعمل فقال: أباطيل أنمقها، وأكاذيب ألفقها»[6]، وقد علم عضد الدولة بذلك فأعاده إلى السجن بعد أن جرده من ماله، وبقي مسجوناً حتى آخر عضد الدولة، وقد ساءت حاله وتهتك ستره كما يقول الثعالبي، وكان الصاحب بن عباد يحبه ويتعصب له فعرض عليه انحيازه له، غير أن الصابئ كان يتأبى، فلم يستجب لدعوة الصاحب مع شدة فقره وعوزه إلى أن مات سنة 384هـ. وكان الصابئ قد أشار إلى ما لحقه من حرفة الكتابة مع

شقاء في رسالته إلى الصاحب حيث قال: «أما بعد - أيد الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليَّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي، حيث لم أسأل المعونة أحداً ...».

2. لم تكن رسائل الصابئ مجرد مكاتبات رسمية وخطابات أنشأها على لسان الخلفاء لعمالهم وقادتهم ووزرائهم، كما رأى مبارك، بمعنى أنها لا تخرج عن كونها أوامر وعهوداً ومواثيق خاصة بالدولة، لا يهتم بها سوى الدارس المعني بالتاريخ، وآية ذلك رسالته التي أعلن فيها بأمر من بختيار عزل الخليفة المطيع، وكان رأى فيها ابن الأثير نموذجاً راقياً من أساليب النثر الفني المبني على أسس فقهية»[7].

3. إن ما سمي بالمختار من رسائل الصابئ الذي اطلع عليه مبارك لا يمثل كامل تراث الرجل، فقد ظهرت رسائل الصابئ والشريف الرضي بعد كتاب زكي مبارك، وهي رسائل ذاتيه: شعرية ونثرية، تفيض بالعذوبة، وتنطوي على المشاعر السامية والعواطف الصادقة، وتنبض بالمعاني الإنسانية، وتشع بالحكمة، وتتوشح بالأساليب الفنية. إضافة لذلك فإن ما نشره شكيب أرسلان من رسائل الصابئ سنة 1898م، لا يقتصر على المراسلات الرسمية والعهود والمواثيق ورسائل التحذير الموجهة إلى عمال الدولة، بل تضمنت رسائل كثيرة كتبها الصابئ بلسانه أهمها رسالته إلى الصاحب بن عباد التي سنقف عندها بعد حين.

4. لم يكن نظم الصابئ ونثره في درجة واحدة من النضج والكمال،

كما يفهم من ظاهر عبارة مبارك؛ ذلك لأن القدماء وإن أشادوا بنظمه، غير أنهم جعلوه دون نثره، يقول الثعالبي: «ومع متانة شعره فنثره أسمى طبقة»[8]. ومعنى ذلك أنه معدود في أصحاب النثر، لا الشعراء.

من أجل ذلك لا نرى لملاحظات زكي مبارك النقدية التي هونت من شأن رسائل الصابئ بما فيها مكاتباته الرسمية مسوغاً؛ فهذه الرسائل بلا شك ذات قيمة فنية إن لم تكن تعدل قيمتها الوثائقية التاريخية فهي تفوقها فناً ولغة وأسلوباً، من هنا عقدنا هذه الدراسة حول نثره محاولين تبيان أبرز معالم الفن فيها، من خلال تحليل نموذج منها يتمثل برسالته الأدبية إلى الصاحب بن عباد.

1. مصادر دراسة الصابئ:

ترددت سيرة أبي إسحاق الصابئ إبراهيم بن هلال بن هرون الحراني[9] في سبعة مصادر أساسية: *الفهرست* لابن النديم، و*يتيمة الدهر* للثعالبي، و*وفيات الأعيان* لابن خلكان، و*الإرشاد* و*معجم الأدباء* لياقوت الحموي، و*إنباه الرواة على أنباه النحاة* للقفطي، و*شذرات الذهب في أخبار مَن ذهب* لابن العماد.

2. مكانته:

اطلع الصابئ بحكم وظيفته في ديوان الرسائل على أسرار الدولة، وكان عمل في بادئ زمانه في خدمة المهلبي وزير معز الدولة البويهي، وكان محظياً عنده يستديعه الوزير في أوقات أنسه، وذكر ياقوت أن الصابئ في هذه الأثناء كان يطمع أن يمدحه المتنبي في قصائده، وطلب منه ذلك مراراً إلى أن قال له أبو الطيب: «والله ما رأيت بالعراق من يستحق المدح غيرك، ولا أوجب عليَّ في هذه البلاد

أحد من الحق ما أوجبته، وأنا إن مدحتك تنكر لك الوزير (يريد المهلبي) وتغير عليك لأني لم أمدحه، فإن كنت لا تبالي هذه الحال فأنا أجيبك إلى ما التمست»[10]. ويذكر البديعي أن الوزير المهلبي كان قد زار المتنبي في بيت علي بن حمزة اللغوي، بعد عودته من مصر ودخوله بغداد سنة 352هـ، غير أن المتنبي امتنع عن مديحه، لأنه كما قيل اختص بمدح الملوك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المتنبي كان مدح الحمدانيين، وعلى رأسهم سيف الدولة، والحمدانيون خصوم البويهيين[11].

ثم كتب الصابئ عن معز الدولة، وقد تولى في عهده وعهد ابنه عز الدولة ديوان الرسائل على نحو ما يذكر ابن خلكان وكان ذلك نحو سنة 349هـ، وقيل إن عز الدولة قد دعاه للإسلام فلم يفعل[12] لكنه كما يذكر الثعالبي كان يُحسن عشرة المسلمين، فحفظ القرآن، واستعمله في رسائله، وصام رمضان[13]. ثم كتب عن عز الدولة البويهي، فوجه رسائل إلى عضد الدولة وغيره من حكام الأقاليم. فمن الرسائل الخطيرة التي كتبها رسالة أنشأها على لسان الطائع في خلع المطيع، كما كتب العهود والمواثيق للولاة والقضاة، وأرخ في رسائله الأحداث الكبار التي هزت دولة بني بويه، كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة بعد مقتل بختيار، والرسالة التي أنشأها بلسان المطيع لله لما أسر الدُّمستق، والتي كتبها في عصيان القرامطة والمماليك وسبكتكين وغير ذلك.

وقد انعقدت صلة قوية بينه وبين الصاحب بن عباد الذي قرنه في براعته الإنشائية بابن العميد وبنفسه، غير أن الصابئ كما يقول ياقوت: «لم يتواضع للاتصال بالصاحب صلة التابع بالمتبوع، بعد أن كان من نظرائه»[14]، وكذلك انعقدت صلة بين الصابئ والشريف الرضي، وقد جرت مراسلات بينهما[15]، وذكر ابن خلكان أن الشريف الرضي قد رثى الصابئ لما مات بقصيدته الدالية المشهورة التي أولها:

أرأيتَ من حملوا على الأعواد ... أرأيت كيف خبا ضياء النادي

ثم يقول في وصف بلاغته وجودة ما ترك من رسائل:

وصحائف فيها الأراقم كُمَّنٌ ... مرهوبة الإصدار والإيراد

تدمى طوائفها إذا استعرضتها ... من شدة التحذير والإيعاد

حمر على نظر العدو كأنما ... بدم يخط بهن لا بمداد

يقدمن إقدام الجيوش وباطل ... أن ينهزمن هزائم الأجناد

وتكون سوطاً للحرون إذا ونى ... وعنان عنق الجامح المتمادي

ترقى وتلدغ في القلو وإن يشا ... حطّ النجوم بها من الأبعاد

وقد عاتبه الناس في ذلك لكونه شريفاً صابئاً، فقال: إنما رثيت فضله وعلمه»[16]، في حين يذكر الثعالبي أن الصابئ كان يود الرضي ويرشحه للخلافة[17].

3. آثاره:

أشار بروكلمان أن للصابئ جملة من الرسائل في المعاتبات والشفاعات وما نفذ إلى العمال والنواحي مبثوثة في المكتبات كليدن وباريس والقاهرة[18]، ويوجد المختار من رسائله في عاشر أفندي تحت رقم 2: 317، ثم ذكر له شعراً نشره فولف مع أشعار أبي الفرج الببغاء سنة 1834م. وأما كتابه التاجي الذي ألفه بطلب من عضد الدولة، والذي ذكره حاجي خليفة في كشف الظنون، فهو كما يقول مفقود[19].

- رسائل الصابئ: لقد نشر الأمير شكيب أرسلان بعضاً من رسائل الصابئ، فيما سمي بالمختار من رسائل الصابئ، وقد بلغ ما نشره من المختار 42 رسالة منها ما أنشأها على لسان الخليفة المطيع لله كالتي وجهت إلى ركن الدولة سنة 362هـ يعلمه فيها بخبر أسر الدمستق، وما كتبه عن الطائع لله إلى ولاة الأطراف، وعنه إلى

عضد الدولة، وما كتبه على لسان معز الدولة وابنه عز الدولة، وما كتبه من عهود إلى القضاء، وما كتبه عن المطيع بتقليد أبي الحسن بن موسى نقابة الطالبيين وما كتبه هو على لسانه كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة، والرسالة التي استماح بها الصاحب بن عباد وغيرها.

لم يعمد شكيب أرسلان في نشره الرسائل إلى منهج يسعف القارئ على تبيان المصادر التي نهل منها، أو النسخ التي عاد إليها، غير أن بروكلمان ذكر أن أرسلان قد نشر الجزء الأول من رسائل الصابئ، وربما قصد النسخة التي ذكرها لعاشر أفندي والتي تحمل الاسم نفسه أي المختار من رسائل الصابئ. وعلى أية حال فما نشره أرسلان يكاد يكون نسخاً عن مخطوط دون تحقيق، ما خلا إضافات بسيطة مثل تلخيصه ما ذكرته المصادر من أخبار الصابئ والتعريف ببعض من عرض ذكره في متن الرسائل من الأعلام.

- رسائل الصابئ والشريف الرضي: نشرت بتحقيق محمد يوسف نجم بالكويت سنة 1961م، وانطوت تلك الرسائل على عدد من القصائد لكل منهما كان يبعث الصابئ رسالة شعرية للشريف فيجيبه شعراً أيضاً، وعلى الأسلوب نفسه جرت الرسائل النثرية.
- كما نشر محمد الهدلق رسالة في المفاضلة بين المنظوم والمنثور نسبها للصابئ ضمن منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة. وماعدا ذلك لم نعثر على شيء مما تركه الصابئ من آثار.

4. تحليل رسالته إلى الصاحب بن عباد:

- النص (20):

«كتب إلى الصاحب أبي إسماعيل بن عباد رحمه الله وزير الأمير مؤيد الدولة بن ركن الدولة بأصبهان استماحة:

أنا أعتذر إلى سيدي - أطال الله بقاءه - من تأخر كُتبي عن حضرته الجليلة بعذر إذا ما تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطقه وخلوص مصدره، علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي، وهو أنني جربت مكاتبته - أيده الله - مواظباً عليها، مكباً ومراخياً بين أوقاتها، مغبا[21] لأتبع أحب الأمرين إليه، وأوقعهما لديه، فلما لاح لي أن الإجمام[22] أنفق، والترفيه أوفق، ووثقت بأن رأيه عليَّ في الحالين محروس النواحي والجوانب، محمي الشرائع والمشارب، اقتصرت على أن أتعرف أخباره، وأسرَّ باستقامتها وانتظامها، وأتنسم أحواله، وأسكن إلى اطرادها والتئامها، وأبتهج بما يصير - أيده الله - من ذروة مرتبة يعتليها، وغارب مرقبة يمتطيها، وأن أدل المتحدثين عنهما، والسامعين بهما، على أنه لم يستوف بعد حظه، ولم يستوعب قسطه، فإن للدنيا مواعيد فيه لابد من أن ينجزها بمساعيه، وما أخاف في هذا القول - والحمد لله - من غلط الفراسة، ولا كذب المخيلة، ولا بمعارضة المعارض، ومناقضة المناقض، ولا أعدم صحة الشهادة، وقيام الدلالة، وقبول المستمع، وتشيُّع المتبع، وكفى بالله أنني أغتبط بنعمه عزّ وجلّ، عنده اغتباطي بها إذا كانت عندي، وأعتقد أنها في فنائه - عمَّره الله - مستقرة الوطن قاطنة، وفي كثير من الأفنية قلقة الركاب ظاعنة، لبعد فضلاء الزمان عن مساواته في استحقاقه، ومداناته في استيجابها، واستبداده عليهم بحيازه على ما يتفرق فيهم، واستكمال ما يتقسم بينهم من أصل راسخ، وفرع شامخ، وحلم راجح، وقدر طامح، وأدب جزل، ومنطق فصل، وقريحة ثاقبة، ودراية صائبة، ونفس سامية، وكف هامية وأوصاف لا تعبر عنها بلاغة الفصحاء، ولا يحيط بها استحفاز الخطباء، ولا تجاريه فيه إقدام النظراء، ولا تزاحمه عليها مناكب الأكفاء، بل هي مسلّمة إليه إذا نوزع مدّعوها، ومقر لها بها إذا دوفع منتحلوها، فالحمد لله على أن أعطى قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى

كفئها وكافيها، وفسخ بها شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها، وإياه أسأل سؤال الضارع إليه، الطالب لديه، أن يطيل بقاء سيدي الإطالة المترامية، ويوفيه أقصى المدد المتمادية، ولا يُعدمه التوقل[23] في هضباته، على رفاعة من معاشه[24]، والارتقاء إلى درجاته في سكون من جأشه، ولا يبتليه في شيء منها بعثرة ولا هفوة، وأن يبلغه مدى همته العالية المشتطة، وأمنيتي له المنفسحة المنبسطة، فلا مزيد عليه - أيده الله - لمفرط مسرف، ولا علي في هذه لمتطلع متشوف.

وأما بعد - أيد الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليَّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياها بما ملكت يدي حيث لم أسأل المعونة أحداً، ولا سمحت أن أستميح مسوَّداً ولا سيداً، راجعاً إلى شيء مما يرجع إليه الناس من موروث تالد، ومكسب طارف، حتى انتهت مغارمي إلى نحو خمس مائة ألف درهم، لم يبق لي بعدها ضيعة ولا منزلة ولا باطن ولا ظاهر، فلما صارت صروف الدهر تتوغل بعد التطرف، وتجحف بعد الحيف، وصادف ما تجدد عليَّ منها في الوقت أشلاء منهوكة وأعظماً مُبرية، وحشاشة مُشفية، وبقية مُودية، فارقت الإيثار، وأطعت دواعي الاضطرار، وجعلت أختار الجهات، وأعتام الجنبات، لأنحو منها ما لا يعاب سائله إذا سأل، ولا يخيب آمله إذا أمَّل، فكان سيدي - أدام الله عزه - أولها إذا عددت، وأولاها إذا اعتمدت.

وكتبت كتابي هذا بيد يكاد وجهي يتظلم منها إذ تخطه إشفاقاً على مائة مما يهريقه لولا الثقة بأنه - أيده الله - يحقن مياه الوجوه

ويحميها، ويجمُّها[25] ولا يقذيها، وخاصة من كانت له في نفسه المزية التي لي على غيري ممن شحطت داره من أوليائه وأودّائه، بمشاهدتي شخصه الشريف، واعتلاقي حبله الحصيف، وكوني معه تحت ظل الدولة والجملة وعصمتهما، وفي ذمام الممالحة والمراضعة وحرمتهما، والأسباب التي هولها بكرم عهده حافظ، وعين رعايته ملاحظ، وأنفذت درجه كتاباً إلى مولانا الأمير مؤيد الدولة سلكت فيه سبيل العبد اللائذ بمولاه، والخادم المحتاج إلى نداه، وأشرت إلى ما كان سيدي - أيده الله - قدمه قبل هذا الوقت من ذكري، وما تفضّل ومهّده من أمري، ورجوت استثمار تلك المقدمة على يده وبركته، واستنجاحهما بيمن طائره ونقيبته، وكل ما يتأتى من الجميع محسوب من جماله، ومعدود في أفضاله، وزائد في أياديه البياض الزهر، وعوارفه المحجلة الغُر، وسيدي الصاحب - أطال الله بقاه - ولي ما يراه فيما سألت واقترحت، واشتطت واحتكمت، جامعاً لي من ماله وجاهه، فإن تضاعف هذه المحن يقتضي مضاعفة ما يطوقنيه من المنن، لأكون ما عشت طليقه من حبائله وإسارها، وعتيقه من مخالبها وأظفارها، والإيعاز بإجابتي بما ابتهج له من طيب خبره وحاله، وامتثاله من عالي أمره ونهيه، إن شاء الله.

5. موضوع الرسالة:

يمكن تجزئة الرسالة من حيث ما انطوت عليه من فكر إلى ثلاثة أجزاء: الأول تطرق فيه إلى الاعتذار من الصاحب لأنه انقطع عن مراسلته فترة من الزمان، وقد سوغ ذلك الانقطاع زاعماً أنه كان يحرص على راحته، مؤكداً على دوام محبته له مع امتناعه عن مكاتبته. ويختتم هذا الجزء بالثناء على الصاحب متمنياً له دوام العزة والعيش الرغيد، وتسنّم المناصب العالية.

والجزء الثاني من الرسالة يتحدث فيه أبو إسحاق عما أصابه

من نائبات الزمان، إذ كسدت بضاعته، وضاقت أحواله، وتعطلت حرفته، وسُلط عليه من كدر عيشه، وزج به في زوايا الإهمال والنسيان، بعد أن كان يرتع في نعيم الحياة، وذروة المجد، فأنفق بعد محنته ما كان يملك من المال صوناً لعرضه ونفسه، وقد رُزق من كرم الطباع ما منعه من سؤال الناس، مع ما كان يكابده من فقر وعوز.

والجزء الثالث يستقل باستماحة الصاحب، والاعتذار إليه، وفي الوقت نفسه يشكره على ما كان يبديه له من ود، ويخصه به من عطاء، ثم يشير بخفاء أنه إذا فكر في الانحياز لأحد، فسوف تكون وجهته إلى الصاحب دون غيره، وهذا أشبه بالاعتذار عن عدم تلبيته دعوة الوزير.

لقد صوّر الصابئ في هذه الرسالة شطراً من حياته بعد أن عصفت به المحن، وكان قبل ذلك ينتقل من ذروة الحياة إلى ذروة، فقد ضحك له الزمان في بادئ حياته عندما كان في خدمة الوزير المهلبي، ثم أنزله الدهر «من شامخ إلى خفض» بعد موت المهلبي عندما اعتُقل في جملة عماله، ثم أُفرج عنه بعد ذلك، وعندما تولى عز الدولة السلطة في بغداد صعد نجمه ثانية، واستعاد مكانته، وقيل إن بختيار دعاه إلى الإسلام ليجعله وزيره غير أنه أبى، ومع ذلك ظل ينعم به الوزراء والأعيان، إذ كان كاتب الإنشاء الأول في بغداد، وقد تزلف إليه الشعراء بالمدح والثناء، وكاتب الأمراء والأمراء، وكان على رأسهم الصاحب بن عباد الذي كان يخاطبه كما يخاطب الصديق صديقه، غير أن هذه الحال لم تدم طويلاً فسرعان ما حدثت جفوة بينه وبين عضد الدولة على إثر رسالة بعثها إليه على لسان الخليفة جاء فيها: (وقد جدد له أمير المؤمنين مع هذه المساعي السوابق والمعالي السوامق التي يلزم كل دان قاص وعام وخاص أن يعرف له حق ما أكرم به منها، ويتزحزح عن رتبة المماثلة فيه»[26]. فقيل إن هذه الكلمة أزعجت الأمير وأوغرت صدره عليه حتى إذا ما غلب ابن عمه بختيار القائم على تصريف الأمور في بغداد آنذاك، عاد لينتقم من الصابئ أشد ما يكون الانتقام فحبسه، ثم جرده من أمواله وطرده من وظيفته،

ليقضي بقية زمنه كئيباً منكسراً معدماً. وفي هذه الأثناء يلتفت إليه صديقه المخلص الصاحب بن عباد، باعثاً له ما يعينه على تجاوز محنته، وفي الوقت ذاته يدعوه إلى الانحياز له والإقامة عنده، غير أن الصابئ يعتذر، وقد زعم بعض الأدباء أن سبب الرفض يرجع إلى عزة نفس الصابئ الذي كان يرى نفسه خدناً للصاحب، فلم يرض أن يتفضل عليه متفضل بعد أن جرده زمانه من كل ظفر وناب.

6. أسلوب الرسالة:

إن مجالات الدراسة الأسلوبية حافلة بالتنوع، غير أن ذلك التنوع عند التطبيق قد يستحيل إلى تفصيلات قاهرة للنص ومخرجة إياه عن طبيعته إذا تركز التحليل على الأفكار التي جاء بها البحث الأسلوبي النظري دون مراعاة خصوصية النص المدروس، وكثيراً ما يتهيأ للقارئ المطلع على المباحث الأسلوبية النظرية، أن الأساليب في كثير من النصوص لا تنطوي على ما يمكن تسميته ظواهر أسلوبية خاصة، أو منبهات تدل على الاختلاف، وإنما هناك ظواهر متشابهة تتحول إلى أدوات صناعية مبذولة لكل من يسهم في هذا الضرب من الكتابة أو ذاك، وإذا كان كسر الأنساق النحوية في نتاجات الأدب يدل على بعض خواص الأسلوب عند مستعمل اللغة، إلا أن المباحث البلاغية التي جوزت صوراً كثيرة من وجوه الاستعمال اللغوي التي خرجت عن أنظمة اللغة المثالية، أمست بعامل الزمن أشبه بالأنساق المتاحة لأي كاتب يتبعها ليظفر باعتراف البلاغة. وعلى هذا النحو لم تعد ضروب المجاز التي حددت البلاغة قرائنها صوراً تدل على انحراف كبير يتميز به الأسلوب، فإذا قلنا إن الصابئ مثلاً كان يعمد إلى الإطالة دون الإيجاز، أو الحذف، أو التقديم والتأخير، بادر أحدهم إلى القول إن هذه الوسائل متكررة عند غيره، فما مؤشر دلالتها على تميز أسلوب الرجل؟

في الواقع أن الأسلوب الأدبي ليس من شأنه اصطناع علامات فارقة إلا بما تتيحه له وسائل التعبير من إمكانات يدل بها عن نفسه، وهنا تجب الإشارة إلى أن الإمكانات البلاغية المتنوعة تسعف على تميز الأسلوب من جهة التركيز أو الضغط على وسيلة من وسائلها، فالتكرار مثلاً يتحول إلى سمة أسلوبية في نص ما بحسب تطابقه مع الحاجات النفسية التي تستدعيه، كما هو الشأن في محور الاستبدال حيث يتم اختيار كلمة من مجموعات كلمات لتأدية المعنى المراد، وبمجرد ترجيح تلك الكلمة تنعزل بقية الكلمات، وفي موضوع التكرار اللفظي تترى جملة من الكلمات لتأدية المعنى، غير أن الاختيار يقع على واحدة منها تغلب على محور الاستبدال لتفرض نفسها مرات عدة لارتباطها بالحالة النفسية للمنشئ، إذ لا يجد محيصاً من تكريرها كلما طلبتها النفس لتنبعث معها شحنة من الانفعالات، وكذلك التقديم والتأخير والمجاز والالتفات والقصر وغير ذلك من الإمكانات البلاغية التي تدل على منبهات أسلوبية لمجرد تكرارها باطراد في نص من النصوص.

إذن يتعين على الدارس الأسلوبي أن يوزع النظر في قراءته النص الأدبي إلى نواح عدة، منها ما يكوّن علامات فارقة، وإشارات مميزة ينفرد بها كل نص عما سواه، وفي الوقت نفسه يمعن النظر فيما يُعرف بالوسائل الفنية التي تتكرر باطراد في النصوص، وهي أشبه بالأدوات العامة التي يستعملها الأدباء، فتتحول بطريق الترجيح أو التكرار إلى منبهات أسلوبية مميزة. وأما الانحرافات القصدية عن الأنساق اللغوية والنحوية في النصوص على غير مثال سابق فإن تأثيرها الجمالي يتحدد بمدى قبول الذوق لها، ففي مراحل الفوران المعرفي والنزوع المحموم إلى التجديد تستسيغ طبقة من القراء التجاوزات التي تطول البنى الثابتة للغة، وتعد ذلك من ضروب التجديد، في حين يرفض الذوق المحافظ كل ما هو خارج على القواعد

أو العرف، وقد تأسست وفق هذين الاتجاهين على مر العصور تيارات النقد الأدبي، وهي لاتزال تحظى بالتأييد في عصرنا الحاضر، وعلى كل حال فإن مفهوم الأسلوب وإن كان يشمل، كما يقول أمادو ألونسو: «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها»[27]، إلا أنه من ناحية ثانية محكوم بظروف خارجية منها ارتباطه بمراعاة مقتضى أحوال السامعين، وإنشاء الخطاب بما يلائم المقامات، وعليه فإن الأسلوب في نهاية الأمر ما هو إلا الآلة التي يستطيع المؤلف جذب المتلقي بها، وهي وإن حملت الألوان الذاتية والطوابع الخاصة، إلا أنها ترمي إلى استرضاء المخاطب لتنال عنده القبول.

وإذا ما انصرفنا إلى رسالة الصابئ لتقصي الظواهر الأسلوبية المميزة، شخصت منبهات لا تدل على أن النص قد اكتملت له من الأدوات ما يمكنه من التأثير في القارئ فحسب، وإنما تكشف عن براعة وثقافة انتهت إلى شخص منشئها بوأته مكانة رفيعة بين كتاب النثر الفني عند العرب.

وليست المتعة الجمالية التي يتلقاها قارئ الرسالة نابعة فحسب من المفردات المنتقاة بصورة دقيقة، ومن ثم انتظامها في سياقات تدل على خبرة واسعة في تصريف أحوال الكتابة وإنشائها، وإنما تنبع من خلال التقنيات البلاغية والوسائل التعبيرية الخاصة التي تميز بها أسلوب الصابئ مما يذكّر بأساليب أمراء البيان العربي في أرقى نماذجها، كما هو الشأن عند أبي العربية وأديبها الفذ، أعني أبا عثمان الجاحظ.

وإذا كان الصابئ ممن يُصنف في إطار الكتّاب الرسميين، إلا أنه نسج رسائله عامة وفق طريقتين: طريقة الجاحظ في تطويل العبارة، والامتداد بها إلى أقصى ما يمكن أن تستوعبه من الأوصاف والإضافات ولوازم العطف، وما تحتمله من الاستئناف والاعتراض

والتلوين، وطريقة ابن المقفع في تطويع اللغة لتستوعب أدق خلجات الفؤاد وخطرات العقل، وبهذه الصورة استوفى نثر الصابئ الألوان الذاتية والموضوعية بعيداً عن الحشو والتكلف والثرثرة.

لقد حفلت الرسالة المثبتة آنفاً بكل هذه الألوان، وتوشحت بكامل الطرائق، ولعل أهم ما يشكل علامات أسلوبية خاصة فيها الامتداد بالعبارة امتداداً يدل على طوف نَفَسِه، وتراكم معانيه، وتخاطر أفكاره، وثراء عواطفه، كما يدل على ثراء معجمه اللغوي، وثقافته الكلامية، ومعرفته في تصريف نواحي العقل، فهو بذلك يستولي على القارئ، ويشده بقوة إلى الالتحام بخطابه، دون أن يترك بينه وبين القارئ فجوات تحدثها لفظة مستكرهة، أو معنى مبتذل.

لقد ظهرت العبارات الممتدة في صدر رسالته كقوله: «إذا تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطقه، وخلوص مصدره، علم أني موصل بباطن مرادي...» فهذه العبارة ابتدأت بالشرط وفعله، وقبل أن تختتم المعنى بإيراد الجواب، حشدت عدداً من الجمل القصار، المتولدة أساساً من المعنى الزاخر الذي تفيض به نفس الكاتب، وهذا ما دعاه إلى تشعيب العبارة بهذه الصورة، فهو يريد استيفاء المعنى، ويعرض كامل جزئياته، ولم يتح له ذلك إلا بتطويل العبارة، وهنا لابد من القول: إن النثر الفني على يد المترسلين بلغ ما بلغ من الدقة والتفصيل، وبهذا اتخذ علامة لنفسه تفرقه عن الشعر، أو عن الذهنية الشعرية التي تعاملت مع النثر على أساس المجمل والمختصر، ولهذا قلنا إن الصابئ ينتمي إلى مدرسة الجاحظ ومدرسة ابن المقفع في آن، لأنه من جهة عمد إلى تطويل العبارة دونما حشو، ثم طوعها لاستيعاب المعاني الدقاق.

ومما نلاحظه أيضاً فيما يتصل بعبارات الرسالة أنها تؤول إلى شيء من القصر بدءاً من منتصفها كقوله: «فالحمد لله على أن أعطى قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى كفئها وكافيها، وفسخ به شرط

الدنيا الفاسد حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها»، ثم يبلغ في اختصار العبارة في الجزء الأخير حداً يجعله لا يستبقي من لوازم الجملة إلا ما هو ضروري لبنائها كقول: «فارقت الإيثار، وأطعت دواعي الاضطرار، وجعلت اختار الجهات، وأعتام الجنبات...» وهذا إنما هو مؤشر على تسارع النص، إذ إن تطويل العبارة يؤدي عادة إلى التباطؤ، واختصارها يشير إلى نوع من التسارع، والنص في عمومه يعمد إلى التركيز على الصيغ الفعلية، وهي عنصر الحركة الأساسي فيه، ثم ينعطف إلى الصيغ الاسمية، وهي مؤشرات تدل على التباطؤ أيضاً، وبهذه الصورة يترجح الخطاب بين التسارع والسكون، يقول مثلاً: «فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليّ، وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها، بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي...» فهذه القطعة من كلام أبي إسحاق تعتمد على حشد هائل للأسماء مقابل نسبة ضئيلة من الصيغ الفعلية التي لا تكاد تكفي إلا لشحن الكلام بأثر بسيط من الحركة. وتعليل ذلك أن الأسلوب الذي اعتمد عليه المؤلف في تشكيل العبارات يتصل بالنفس قبل كل شيء، ففي بدء الرسالة كانت نفسه هادئة، فنسج عباراته بصورة أدعى إلى التأني والاسترسال، وقد آذنت له تلك الحال بأن يستقصي المعاني التي يريد تبليغها للمرسل إليه استقصاء لا يترك منها بقية في نفسه، وبعد أن استفرغ طاقته في استقصاء معانيه، وأخذ يتكلم على سوء أحواله اشتجر الانفعال، فظهر ذلك بصور العبارات القصيرة والسريعة في آن واحد، غير أن التسارع لم يسعفه على تصوير تفاصيل مأساته، فالتفت إلى إشباع النص بالوصف والعطف والإضافة، وحشد من الصيغ الاسمية ما يكفي لوصف حاله البائسة، ثم يعود في آخر الرسالة إلى

الصيغ الفعلية وما ينجم عنها من حركة وتسارع لينهي القول مثلما بدأه في أول الرسالة، وبذلك يستعيد النص توازنه بعد أن شهد توتراً واضحاً أسعف الاستخدام الفني للغة على إبرازه.

ومن خاصية الأسلوب هنا مراعاة المنشئ أحوال المخاطب، فبوساطة الجمل المعترضة الدالة على أن المقصود بالخطاب وزير متنفذ، كررت الرسالة عبارات تخللت السياق سبع مرات مثل قوله: أطال الله بقاءه، أيده الله» فمثل هذه الصيغ تنم عن أدب المترسل، ومعرفته بكيفية مخاطبة كل طبقة بما تستحقه من جليل المكاتبات، وكريم المراسلات، وهذه العبارات من جهة ثانية توشح الأسلوب بمنبهات توجه ذهن السامع إلى الجهة التي يرمي إليها الخطاب، وقد اعترضت هذه الصيغ السياق في المواضع التي ذكرت فيها ليجعل منها المنشئ أشبه بالوسائل التي تجعل من رسالته ملتصقة بموضوعها، فتكرارها بصورة الاعتراض تدل على أن المخاطب حاضر في كل تفصيلات القول، لهذا يقطع المنشئ تسلسل أفكاره بين حين وآخر ملتفتاً إلى الدعاء للوزير بطول البقاء أو دوام التأييد، مما يشير إلى حضور شخصه الجليل في الرسالة بمثل حضوره القوي في ذهن الكاتب.

ومن ظواهر تفخيم المخاطب في هذه الرسالة توجيه الخطاب على جهة الغيبة كقوله: «أنا أعتذر إلى سيدي أطال الله بقاءه من تأخر كتبي عن حضرته الجليلة...» وقوله: «وأبتهج بما يصير أيده الله من ذروة مرتبة يعتليها...» وقوله: «لولا الثقة أيده الله بحقن ماء الوجوه...» وقوله: «وأشرت إلى ما كان سيدي أيده الله قدمه...» فالضمائر هنا كلها عائدة على غائب، مع أن الرسالة موجهة إلى متلق محدد، وكان ذلك يدعو إلى الخطاب المباشر، غير أن أبا إسحاق عدل عن مخاطبة الشاهد إلى خطاب الغائب تعظيماً للمخاطب، لما يشي به خطاب الشاهد من مواجهة لا يستسيغها من ارتفع مقامه وعلا شأنه، وهذا

التقدير البالغ الذي امتاز به الأسلوب من شأنه أن يحظى بقبول السامع، في حين تتضاءل آثار الخطاب المباشر لأنه يفتقد إلى صفة الإيحاء والإشارة والتلميح. من أجل ذلك قيل إن توجيه القول بوساطة ضمير الغائب يجسد الوظيفة الإخبارية للغة، عندئذ يتحول القول إلى جهة من الإخبار، وهذا الأسلوب أعظم أثراً في نفس السامع لما لأسلوب السرد والحكاية من جمال وإثارة.

ومن ظواهر الأسلوب الأدبي في الرسالة استعمال التضاد، وقد تردد ذلك في مواضع عدة كقوله: «علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي»، وقوله: «وفسخ به شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها». والتضاد هنا ليس مجرد تقابل بين المعاني، وإنما هو طريقة في التعبير عن العلاقات الضدية التي يعيها المنشئ مستحكمة في حياته، وهو أيضاً طريقة التفكير، إذ العالم من حولنا تحكمه علاقات عدة منها ما تقوم على التماثل والتشابه، ومنها ما تقوم على الاختلاف والتباين، ومنها ما تقوم على التناقض والتضاد، ولست بحاجة للقول: إن العلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد، والعلاقات القائمة على التشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظاهر، وما ينجم عنه الفعل والسلوك، ذلك لأن التضاد علاقة كامنة في بواطن الشيء تحتاج إلى معرفة وخبرة لملاحظتها والتعبير عنها، ومن هنا يتحول التضاد في هذه الرسالة إلى لون عقلي وثقافي، أكثر من كونه مجرد زخرف تتزين به الأساليب، وهنا كشف الكاتب من خلال أسلوب التضاد السر والحكمة من انقطاعه عن مراسلة الصاحب، وهذا ما كان يظهر، في حين لم يكن هذا السلوك يدل على انصرام عهد المودة والوفاء بينهما، ذلك لأن باطن الصابئ لم يزل ينطوي على محبة صافية وحب دائم، وكذلك

قوله مطابقاً بين أوغادها ونجباء أولادها، إذ عبر به عن لون من ألوان الثقافة حيث قُلبت الموازين على غير المعهود حين ظفر النجيب بحظه من الدنيا، وكان ديدن الحياة أن تهب الوغد حظاً وافراً من المال والجاه، وتبخس النجيب حقه.

لقد كان أسلوب الصابئ عظيم الدلالة على عصره من جهة اشتماله على الألوان البديعة، وعلى رأسها السجع، غير أن الأديب لم يسع إلى السجع من الجهة التي تنقاد له المعاني، وإنما جاء سجعه في خدمة المعاني وإبرازها، لذا فهو من الضرب الذي يأتي عفو الخاطر وعلى الفطرة، ولم يأت تكلفاً وتعسفاً، ثم إن أثره يكاد ينحصر في شحن بعض العبارات بلون موسيقي خفيف يترك على النص مسحة جمالية أخاذة، وهو في غالبيته من السجع القصير المستجاد.

وفحوى القول: كان في أسلوب الرسالة دلالة وافية على أن منشئها قد أسهم في رقي الفن النثري عند العرب، وهذا إنما يصدق على عموم رسائله التي بقيت من تراثه، وهو وإن لم يحظ بعناية الدارسين المحدثين على الوجه المطلوب، فحسبه الذكر النابه عند كبار أدباء عصره، ولعل فيما قدمناه في هذا المبحث المختصر ما يوضح شيئاً من قيمة الرجل وأدبه، ويضعه في المكانة التي تليق به.

حواشي البحث

1) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 23/2.

2) مبارك زكي (النثر الفني) 359/2.

3) المرجع السابق.

4) المرجع السابق.

5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 52/1.

6) المرجع السابق.

7) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.

8) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 31/2.

9) هكذا ورد اسمه عند الثعالبي، وأما ابن خلكان فذكر أنه أبو إسحاق إبراهيم بن هلال ابن إبراهيم بن زهرون بن حيون الحراني الصابئ.

10) ياقوت (معجم الأدباء) ص: 56/1.

11) البديعي (الرسالة الموضحة) ص: 143.

12) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 54/1.

13) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 30/2.

14) ياقوت (معجم الأدباء) ص: 59/1.

15) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 29/2.

16) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 53/1.

17) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 29/2.

18) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.

19) المرجع السابق.

20) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) ص: 404.

21) أراد: مسرعاً.

22) الراحة.

23) الارتفاع.

24) سعة العيش وخصبه.

25) يقال أجم الماء: تركه يجتمع.

26) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) ص: 11.

27) فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص: 86.

المصادر والمراجع

1) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) طبع بيروت 1898م.

2) البديعي، يوسف (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي) تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا طبع دار المعارف بمصر 1963م.

3) بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي) ترجمة عبدالحليم النجار الطبعة الرابعة دار المعارف بمصر 1977م.

4) الثعالبي (يتيمة الدهر) طبعة الصاوي سنة 1934م.

5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) تحقيق إحسان عباس طبع دار صادر بيروت.

6) فضل، صلاح (علم الأسلوب) طبع القاهرة.

7) مبارك، زكي (النثر الفني) دار الجيل بيروت 1975م.

8) ياقوت (معجم الأدباء) نشره محمد فريد الرفاعي، دار المأمون.